SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

FÜNFUNDVIERZIGSTER JAHRGANG
1929—1930

MÜNCHEN 1930 / F. BRUCKMANN AG.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Inhalts-Verzeichnis

I. Text

Größere Aufsätze

Seite

Arens, Franz. Französische Meistergraphik des 19. Jahrhunderts 346
— — Reformation und bildende Kunst 385

Bredt, E. W. Peter Trumm 129
— — Graphik und deutsches Ingenium 200
Briner, Eduard. Wandmalereien in einer Sportarena in Zürich 325
Brosch, L. Die 17. Biennale Venedigs 365

Delius, Rudol von. Gehalt, Technik, Stoff 100
— — Die ewige Wiederkehr der Stile 226

Eckstein, Hans. Frans Masereel . . . 159
— — Zur Malerei des heutigen Italien und zu Felice Casorati 188
Ehl, Heinrich. Der Volkspark als sozialästhetisches Problem 157
Erdmann, Lothar. August Macke . . 169
— — Aus August Mackes unveröffentlichten Briefen 244

Fischer, Karl J. Kunst und Zweckform 344
Frerking, Johann. Frühjahrsausstellung in Hannover 294

Geibel, Hermann. Etwas über das Bildhauern 356
Gorsleben, Rudolf John. Magie der Kunst 108
Graf-Pfaff, Cäcilie. Westlicher und östlicher Impressionismus 212
— — Aquarelle aus Dalmatien 361
Gravenkamp, C. Rätsel des Selbstporträts 376
Gunne, Carl. Moderne schwedische Malerei 201

Heilmaier, Hans. Der Maler Mario Tozzi 33
— — Gustave Courbet und sein Werk 41
— — Juan Gris 63
— — Zum Tode des Bildhauers E. A. Bourdelle 90
— — Coubine, der Maler des bukolischen Friedens 105
— — Raoul Dufy 143
— — Marie Laurencin 289
Heimeran, Ernst. Nachdenkliche Geschichten 134
— — Seltsame Sammler 388
Hoppenstedt, Werner. Carl Milles, Brunnenschöpfungen, I. Teil 23
— — Carl Milles, Brunnenschöpfungen, II. Teil 53

Kellen, T. Antike Künstleranekdoten 51
Kletzl, Otto. Karl Vogel, ein Bildhauer 380
Kroll, Bruno. Richard Winternitz . . 390

Landau, Dora. Der Maler Viktor Tischler 224
Lindemann, Reinhold. Max Unolds Mosaikbilder für den Dampfer „Europa“ 274
Linfert, Carl. Landschaftszauber mit neuer Sachlichkeit (Franz Radziwill) 66
Lozar, Rajko. Die slowenische Malerei der Gegenwart 81

Seite

Lukomskij, G. K. Dimitri Semjonowitsch Stellezkij 228

Mayer, Alfred. Konrad Felixmüller . 302
Möbius, Martin Richard. Neuere Gemälde von Willi Jaeckel 36

Nasse, Herm. Ausstellung 70 Münchner Künstler in der Galerie Heinemann, München 195
Neugaß, Fritz. Henri Matisse 13
— — Camille Pissarro 233
N. N. Eine fürstliche Stiftung 248
Nolde, Emil. Aus seinen Briefen . . . 321

Osswald, Eugen. Bruno Liljefors zum 70. Geburtstag 265
Ottmann, Franz. Ernst Huber . . . 182
— — Georg Ehrlich 281
— — Georg Mayer-Marton 297

Riedrich, Otto. Der Bildhauer Ludwig Kunstmann 152
Roh, Franz. Der Maler Otto Herbig 61
— — Photographien der Bayerischen Staatsschule für Lichtbildwesen . . 284

Schäfer, Wilhelm. August Babberger 148
Scharff, Edwin. Über moderne Plastik 240
Schürer, Oskar. Historische Besinnung gegenüber lebender Kunst . . 123
Steinsky, Wilhelm. Daktyloskopie in der Kunst 123
Sydow, Eckart von. Waldemar Raemisch 177

Tocker, S. Meister der russischen Graphik, A. J. Krawtschenko . . . 253

Uhde-Bernays, Hermann. Zu Feuerbachs 100. Geburtstage 1

Vanselow, A. Wilhelm Busch . . . 136
Vlaminck, Maurice de. Aus Vlamincks Memoiren 208

Werner Bruno E. Franz Lenk . . . 137
— — Bode-Anekdoten 158
— — Herbstschau, Akademie und Sezession, Berlin 193
— — Barlach, der Sechzigjährige . . 222
— — Die Edwin-Scharff-Ausstellung in Berlin 240
— — Plastik-Ausstellung der Berliner Sezession 259
— — Frühjahrsausstellung der Akademie, Berlin 313
Wolf, Georg Jakob. Aus der Neuen Staatsgalerie München 5
— — Alt-Münchner Sammlertypen . . 60
— — Das Plakat 73
— — Münchner Bildniskunst 95
— — Die Feuerbach-Ausstellung in München 103
— — Der Bildhauer Georg Johann Lang, Oberammergau 112
— — Leibl oder Blum? 120
— — Zu den Bildern von Ludwig Bock 164
— — Masken zum »Totenmal« der Chorischen Bühne, München 1930 . 295
— — Deutsche Kunstausstellung in München 329

Seite

Zahn, Leopold. Anselm Feuerbach, der Mensch 22
Zoege von Manteuffel, K. Ernst Wenck 306

Namen-Verzeichnis

Ågren, Olle 205

Babberger, August 148
Barlach, Ernst 222
Blum, Hans 120
Bock, Ludwig 164
Bode, Wilhelm von 158
Bourdelle, Emile Antoine 90
Bresdin, Rodolphe 352
Busch, Wilhelm 136
Bustelli, Franz Anton 95

Casorati, Felice 188
Cauer, Ludwig 318
Cézanne, Paul 204
Coubine, Othon 105
Courbet, Gustave 41

Desmarées, Georges 95
Dufy, Raoul 143

Edlinger, Johann Georg 95
Edzard, Kurt 264
Ehrlich, Georg 281
Engström, Leander 204
Erixson, Sven 206

Fantin-Latour, Henri 353
Felixmüller, Konrad 302
Feuerbach, Anselm 1, 22, 103
Fiori, Ernesto de 262

Geibel, Hermann 356
Giovanni, Stefano di, gen. Sassetta . . 226
Goldschmitt, Bruno 295
Graf, Oskar 361
Graf-Pfaff, Cäcilie 361
Gris, Juan 63
Grünewald, Isaak 204

Habermann, Hugo von 338
Haller, Hermann 264
Herbig, Otto 61
Huber, Ernst 182
Hunziker, Gerold und Werner 325

Isenstein, K. H. 264

Jaeckel, Willi 36
Johansson-Thor, Emil 205
Jolin, Einar 204

Klimsch, Fritz 318
Knaus, Ludwig 320
Kobell, Wilhelm von 98
Krawtschenko, A. I. 253
Kunstmann, Ludwig 152

Lang, Georg Johann 112
Laurencin, Marie 289
Leibl, Wilhelm 120
Lenbach, Franz von 98

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Lenk, Franz 173
Liebermann, Max 320
Liljefors, Bruno 265
Linnqvist, Hilding 205

Macke, August 169, 244
Masereel, Frans 159
Matisse, Henri 13, 204
Mayer-Marton, Georg 297
Meryon, Charles 352
Milles, Carl 23, 53
Modigliani, Amedeo 365
Monet, Claude 249

Nilsson, Vera 205, 206
Nolde, Emil 321, 338
Nordström, Bertel 205

Pechstein, Max 264
Pissarro, Camille 233

Radziwill, Franz 66
Raemisch, Waldemar 177
Roeder, Emy 264

Sandels, Gösta 204
Sassetta (Stefano di Giovanni) 226
Scharff, Edwin 240, 262
Schuster-Woldan, Raffael 334
Sintenis, Renée 262
Sköld, Otte 205
Stangl, Hans 264
Stellezkij, Dimitri Semjonowitsch . . . 228

Thorak, Josef 262
Tischler, Viktor 224
Toulouse-Lautrec, Henri de 352
Tozzi, Mario 33
Trumm, Peter 129

Unold, Max 274

Vlaminck, Maurice de 208
Vogel, Karl 380

Wenck, Ernst 306
Winternitz, Richard 390

Orts-Verzeichnis

Berlin. Herbstschau, Akademie und Sezession 193
Akademie der Künste: Ausstellung Barlach 222
Die Edwin-Scharff-Ausstellung 240
Plastik-Ausstellung der Sezession . . 259
Frühjahrsausstellung der Akademie . 313

Hannover. Frühjahrsausstellung . . . 294

München. Aus der Neuen Staatsgalerie 5
Die internationale Plakatausstellung . 73
Münchner Bildniskunst im Glaspalast 95
Ausstellung der Neuen Secession . . 100
Die Feuerbach-Ausstellung 103
Ausstellung 70 Münchner Künstler in der Galerie Heinemann 195
Masken zum »Totenmal« der Chorischen Bühne 295
Deutsche Kunstausstellung im Glaspalast 329

New York. Eine fürstliche Stiftung . 248

Paris. Courbet-Ausstellung im Palais des Beaux Arts 41

Venedig. Die 17. Biennale 365

Zürich. Wandmalereien im Tribünenbau des Sportplatzes 325

II. Bilder

Seite
Achmann, Josef. Italienische Landschaft 11
— — Vorfrühling 332
Agren, Olle. Das Haus des Weinbauern 209
Albiker, Carl. Frau mit Turban . . 260
Altherr, Heinrich. Hinweis auf die göttliche Gerechtigkeit 343
Arpke, Otto. Plakat »Reklame-Ball« . 73
Austin, Robert. Junge Hirsche . . . 368

Babberger, August. Flamingoteppich 147
— — Ausschnitt aus dem Mosaikbild »Auferstehung« . . . . . geg. 148
— — »Blaues Mädchen« 149
— — »Liebende« 150
— — »Jugend« 151
Barlach, Ernst. Der Rächer 222
— — Ruhe auf der Flucht 223
Baroni, Eugenio. Der Sieg 369
Baumgartner, Thomas. Freiherr Voith von Voithenberg 344
Bayer. Staatslehranstalt für Lichtbildwesen. Schilf im Schnee 284
— — Brücke in Passau 285
— — Muschel 286
— — Verblühter Löwenzahn . . . 287
Becker, Walther. Der Dichter Sauvage 288
Bernard, F. Plakat »Gaz« 75
Binder. Plakat »Kunsteisbahn Mödling« 76
— — Plakat »Meinl-Tee« s. u. Exinger
Binder, Kaspar. Zeichnung 72
Blum, Hans. Bildnis Stadelmann . 121
Bock, Ludwig. Stilleben . . geg. 137
— — Tauwetter 164
— — Pfirsiche und Rosen 165
— — Tulpen und Kakteen 166
— — Orchideenhaus 167
— — Dorfgärtchen 168
Bourdelle, E. A. Bildnis des Künstlers 90
— — Aus den Reliefs am Théâtre des Champs Elysées 91
— — Der störrische Bock 92
— — St. Barbara 93
— — Sterbender Centaur 94
Brüne, Heinrich. Stilleben mit Maske 103
Busch, Wilhelm. Zwei Tenöre . . . 136
Bustelli, Franz Anton. Sigismund Josef, Reichsgraf von und zu Haimhausen . . . . . geg. 96

Carlu, Jean. Plakat »Paris-Soir« . . 75
Casorati, Felice. Stilleben 188
Bildnis Daphne Maugham . . geg. 188
— — Das Atelier 189
— — Mittagsruhe 190
— — Bildnis der Schwester des Künstlers 191
— — Im Atelier 192
Caspar-Filser, Maria. Morgensonne geg. 329
Cassandre, A. M. Plakat »Galeries Lafayette« 80
Cézanne, Paul. Landschaft 213
— — Landschaft mit Viadukt . . . 250
Claus, Fritz. Maske 263
Corinth, Lovis. Früchtestilleben . . . 8
Cornet, Paul. Mutter und Kind . . 322
— — Kind mit Ball 323
Corot, Camille. Das entlegene Fort 350
Coubine, Othon. Provenzalische Landschaft 105
— — Winterlandschaft in den Alpen 106
— — Winterlandschaft 107
— — Schreibendes Mädchen 109
— — Gebirgslandschaft 110
Courbet, Gustave. Mädchen in der Hängematte . . . . . geg. 41
— — Mädchen mit Blumen 41
— — Die Fräuleins am Ufer der Seine 43
— — Landschaft mit Wasserfall . . . 44
— — Winterlandschaft mit Rehen . . 45
— — Badende 47
— — Selbstbildnis mit Pfeife 48
— — Les Amants de la Campagne . 49
— — Frauenbildnis 50
— — Schlafende 52
— — Madame Louise Colet . . geg. 248

Dahlskog, Ewald. Venedig . . geg 204
Daubigny, Charles Fr. Die Furt . . 349
Daumier, Honoré. Corot skizzierend 249
Degas, Edgar. Variété 355
Delacroix, Eugène. Wildes Pferd . . 346
Desmarées, Georges. Max III. Joseph von Bayern und der Intendant Graf von Seeau 96
Despiau, Charles. Bildnisbüste Maria Lani 375
Dix, Otto. Spielende Kinder . . . 377
Dongen, Van. Plakat »Chaussures Cécil« 79
Dufy, Raoul. Südfranzösische Landschaft 143
— — Die Terrasse 144
— — Uferpromenade 145
— — Akt mit Schwan 146
Duras-Kopf, Mary. Bildnisbüste . . 366

Edzard, Kurt. Stehende mit erhobenen Armen 261
Ehrlich, Georg. Bildnisbüste der Tänzerin Grete Wiesenthal 280
— — Büste 282
— — Kopf einer Bäuerin 283
Engelhard, J. U. Plakat »Klida« . . 77
Engström, Leander. Entenjäger geg. 201
— — Lappländische Landschaft . . . 203
Erdtelt, Alois. Bildnis Carl von Marr 97
Euler, Hermann. Meersburg 200
Exinger, Otto. Plakat »Meinl-Tee« (irrtümlich Binder zugeschrieben) 78

Fantin-Latour, Henri. Badende geg. 352
Felixmüller, Konrad. Kinderfastnacht 303
— — Die Söhne des Malers 304
— — Knabe am Herbstfenster . . . 305
Fiume, Nap. Giov. Osteria von St. Ilario 376
Friesecke, Frederick. Badende . . . 365
Fuhr, Xaver, Vorfrühling 315

Gauguin, Paul. Tahiti 352
Geibel Hermann. Panthergruppe . . 356
— — Elefant 357
— — Zebukalb 357
— — Ruhendes Weib 358
— — Halbakt 359
— — Gruppe für den Dampfer »Europa« 360
Geiseler, Hermann. Die Towerbrücke in London 198
Géricault, Théodore. Mameluk . . . 347
Giovanni, Stefano di (gen. Sassetta). Der hl. Antonius in der Wüste . . 227
Gipkens. Plakat »Landhaus u. Garten« 78
Glass, F. P. »Plakat Fest in Reklamien« . . . . . geg. 73
Glette, Erich. Marine 102
— — Isartal 197
— — Föhnlandschaft 339
Globočnik, Olaf. Küstenländerin . . . 86
Goldschmitt, Bruno. Maskenentwürfe zum »Totenmal« der Chorischen Bühne 295

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite
Goya, Francesco. Dame mit Gitarre . 251
Graf, Oskar. Ragusa von Westen . . 362
— — Mostar 363
Graf-Pfaff, Cäcilie. Arbe . . . geg. 361
— — Mostar 361
— — Türkenfrauen in Mostar 364
Gris, Juan. Stilleben mit Büste . . . 63
— — Harlekin 64
— — Stilleben 65
Gronowski, J. Plakat »Kakao Wedla« geg. 73

Habermann, Hugo von. Dame mit Papagei 335
Heise, Wilhelm. Trio 336
Herbig, Otto. Mädchen im Liegestuhl geg. 61
— — Doppelbildnis 61
— — Schimmel und Trommler 62
— — Knabe mit Bleisoldaten 288
Hess, Julius. Winterlandschaft . . . 333
Hodler, Ferdinand. Die Lebensmüden 12
Hubacher, Hermann. Brunnenfigur »Mädchen mit Vogel« 389
Huber, Ernst. Pferdeweide 182
— — Rauhreif 183
— — Dorf mit Mühlbach 184
— — Dorflandschaft 185
— — Scheunengasse im Winter . . . 186
— — Fest auf dem Lande 187
Hunziker, Gerold und Werner. Wandmalereien im Tribünenbau des Sportplatzes Zürich . . . . . . 324—328

Isenstein, K. Harald. Büste Marcus Behmer 259

Jaeckel, Willi. Stilleben 36
— — Baumlandschaft 37
— — Bildnis 38
— — Rückenakt 39
— — Liegender Halbakt 40
— — Stilleben 318
Jan-hui, Kao. Sommerlandschaft . . . 214
Japanische Kunst . . . . 214—21
Johansson-Thor, Emil. Spätwinter in Schonen 202
Jolin, Einar. Stockholm 207

Kanoldt, Alexander. Stilleben . geg. 297
Kaus, Max. Mädchen am Fenster . . 320
Klimsch, Fritz. Am Wasser 317
Knecht, Richard. Büste Bildhauer Henke 316
Knirr, Erwin. Wäsche im Freien . . 195
Kokoschka, Oskar. Venedig . geg. 1
Koopmann, Otto. Verblühter Löwenzahn 287
Kralj, Anton. Slowenische Bauernhochzeit . . . . geg. 81
Kralj, Franz. Magdalena 82
— — Der zehnte Bruder 83
— — Vorstadt 87
Krawtschenko, A. J. Wolgalandschaft 252
— — Illustration zu E. T. A. Hoffmanns »Meister Floh« 253
— — Illustration zu Leonow »Die hölzerne Königin« 254
— — Illustration zu Dickens »Heimchen« 254
— — Illustration zu Kleists »Michael Kohlhaas« 255
— — Illustration zu »Phantastische Erzählungen« 255
— — Illustration zu Gogol »Der blinde Musikant« 256
— — Illustration zu »Tyl Eulenspiegel« 257
— — Sommer 258
Kuhn, Th. Plakat »Baur au Lac« . . 76
Kunstmann, Ludwig. Geiz 153
— — Füllung für ein Treppengeländer 154
— — Der Gekreuzigte 155
— — Auferstehungs-Christus 156
— — dto. Detail . . . . geg. 156

Lang, Georg Johann. Verkündigung . 112
— — St. Barbara, Detail . . . . geg. 112
— — Christus und Johannes d. Täufer 113
— — Madonna 114, 115
— — Johannes der Täufer 116
— — St. Christophorus 117
— — Figurengruppe für ein »Lavabo« 117

Seite
Lang, Georg Johann. Johannes d. Evangelist 118, 119
Laserstein, Lotte. Selbstbildnis mit Katze 337
Laurencin, Marie. Die Gitarre geg. 289
— — Im Kahn 289
— — Blumen in Vase 290
— — Mädchen mit Fächer 291
— — Der Papagei 292
— — Idylle 293
Lauterburg, Martin. Stilleben mit Wecker 100
— — Mittelteil und Seitenflügel eines Altarbildes 340, 341
Leibl, Wilhelm. Mädchen mit weißem Kopftuch 4
Lenk, Franz. Winterlandschaft . . . 137
— — Gebüsch 138
— — Thüringer Kalkberge 139
— — Ackerlandschaft 140
— — Bildnis in sächsischer Landschaft 141
— — Bildnis O. Vetter 142
Lichtenberger, Hans R. München vom Petersturm 329
Liljefors, Bruno. Sommernacht geg. 265
— — Wildenten 265
— — Fuchs im Schnee 266
— — Eiderenten 267
— — Birkhähne 268
— — Hase im Schnee 269
— — Winterhase 270
— — Lauernder Fuchs 271
— — Schwäne 272
— — Adler, einen Hasen jagend . . 273
Linnqvist, Hilding. Sommernacht in Stockholm 210
Lommel, Friedrich. Diana 330
Lorch, Ottmar. Schilf im Schnee . . 284
Loth. Plakat »Au Para« 74
Loupot. Plakat »O Cap« 75

Macke, August. Mädchen im Walde geg. 169
— — Spaziergang 169
— — Mädchen am Brunnen 170
— — Rotes Haus 171
— — Kinder am Hafen 173
— — Helle Frauen vor Hutladen . . 174
— — Orientalisches Paar 175
— — Mutter und Kind 176
Manet, Edouard. Im Boot 248
— — Junge mit Hund 354
Marc, Franz. Rehe 10
Marées, Hans von. Familienbild . . . 3
Marfurt. Plakat »Belga-Zigaretten« . . 74
Marggraff, J. Brücke in Passau . . . 285
Masereel, Frans. Der Hafen 159
— — In der Kneipe 160
— — Stadtbild 161
— — Boulogne 163
Matisse, Henri. Stilleben 9
— — Harmonie in Gelb . . . . . geg. 13
— — Stilleben 13
— — Die chinesische Dose 15
— — Venus und Nelken 16
— — Bildnis am Fenster 17
— — Mädchen in türkischem Gewand 18
— — Stilleben 19
— — Waldweg 20
— — Die drei Schwestern 21
Mayer-Marton, Georg. Hafen in Lussinpiccolo 297
— — Aus Lussinpiccolo 298
— — Gärtnerei auf Lussin 299
— — Balkonszene 300
— — Schrebergärtner 300
— — Gasse in einer südlichen Stadt . 301
Meryon, Charles. Rue des Chantres . 348
Milles, Carl. Garten des Künstlers mit Tritonenbrunnen 23
— — Europa vom Europabrunnen in Halmstad . . . . geg. 24
— — Triton vom Europabrunnen in Halmstad 25
— — Tritonengruppe im Garten des Künstlers 26, 27
— — Industriebrunnen in Stockholm 28, 29
— — Poseidonbrunnen in Gotenburg 30, 31
— — Poseidonstatue für den Brunnen in Gotenburg 32
— — Susanna-Brunnen in Gotenburg . . . . geg. 53, 55

Seite
Milles, Carl. Der Folkunga-Brunnen in Linköping 53, 54
— — Dianabrunnen in Stockholm . . 57
— — Sonnenglitzern 58
— — Susannabrunnen im Garten des Künstlers 59
Millet, Jean François. Hirtin 351
Modigliani, Amedeo. Marie 372
— — Liegender Akt 373
Molnar, C. P. Verkündigung . . geg. 368
Motonobu, Kano. Mondlandschaft . . 215

Niten, Miyamoto. Hotei sieht einem Hahnenkampf zu 217
Nolde, Emil. Schwarzer Teufel . . . 342
Nordström, Bertel. Winternacht in Stockholm 201
Nückel, Otto. Begräbnis 196

Pacifico, Carlo. Flucht nach Ägypten 386
— — Büßende 387
Partikel, Alfred. Aus Warnemünde 313
Pechstein, Max. Morgen am Gardersee 338
Pilon, Veno. Landschaft 81
Pissarro, Camille. Bauernmädchen am Hang sitzend . . . . geg. 233
— — Das Ufer von Ste. Catherine im Nebel 233
— — Schneelandschaft 234
— — Blick auf Rouen 235
— — Die Avenue de l'Opéra in Paris 237
— — Oktobermorgen 238
— — Pontoise 239
— — Pontoise 353
Plakate . . . . 73—80
Plontke, Paul. Verkündigung 319
Pólya, Tibor. Plakat »Modiano« . . . 76
Purvis, Tom. Plakat »East Coast« . . 79

Radziwill, Franz. Frühling 67
— — Kanal mit der gelben Brücke . 68
— — Die Elbe bei Pirna 69
— — Rauhreif am Fortgraben 70
— — Wilhelmshaven 71
Raemisch, Waldemar. Engel . . geg. 177
— — Mutter und Kind 178
— — Frau mit Reh 179
— — Leuchter 180
— — Bronzegefäß 181
Rembrandt. Zeichnung 221
Renoir, Pierre Auguste. Am Strand . 247
Reue, Willi. Angermeyerstraße in München 199
Rousseau Victor. Euritmia 370

Sagrekow, Nikolaus. Bildnis Frau von Stryk 314
Sandels, Gösta. Die Wolke 206
Sassetta (Stefano di Giovanni). Der hl. Antonius in der Wüste 227
Scharff, Edwin. Liepespaar . . geg. 240
— — Büste Frau Hugo Simon 241
— — Stehende 242
— — Badende 243
— — Frauen am Meer 244
— — Büste des Architekten Heinrich Tessenow 245
— — Hockende 262
Scheglmann, Hermann. Muschel . . . 286
Schrimpf, Georg. Moorlandschaft . . 99
— — Ausschauende . . . . geg. 105
— — Mädchen mit Hund 374
Schülein, Julius Wolfgang. Die Brienner Straße in München 104
Seewald, Richard. Mittelbild aus dem Triptychon »Öl, Brot, Wein« 331
Sesshû. Landschaft 216
Sesson. Schiff im Sturm 218
Severini, Gino. Stilleben mit Blick auf Landschaft 371
Shûbun. Han-Shan und Shih-Te . . . 216
Sisley, Alfred. Regatta von Henley . 219
Sköld, Otte. La petite Elégante . . . 205
Solana, J. G. Karwochenprozession . 379
Stangl, Hans. Porträtbüste 264
Stelletzkij, D. S. Bojarin reicht dem Zaren ein Glas Wein 229
— — Aufbruch zur Reise 230
— — Prozession Zar Feodor Joannowitsch im Moskauer Kreml 231
— — Feindliches Gespräch zwischen Bojaren 232
Stiplovšek, Franz. Mädchenbildnis . . 88

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite
Tischler, Viktor. Ragusa 224
— — Turm in Dalmatien . . . geg. 224
— — Die holländische Familie J. de Bilt 225
Tozzi, Mario. Komposition . . geg. 33
— — Figuren in Architektur 33
— — Der rosa Krug 35
Trübner, Wilhelm. Am Luganer See . 6
Trumm, Peter. Josuah heißt die Sonne stillstehen 129
— — Penthesilea stirbt 131
— — Das Logan-Denkmal in Chicago 132
— — Pewaukee-See bei Milwaukee . 133
— — New-York 134
— — Ständchen aus »Cymbelin« . . . 135

Uhde, Fritz von. Die Töchter des Künstlers im Garten 7
Unold, Max. Im violetten Schlafrock 101
Unold, Max. Vier Wandmosaiken für den Dampfer »Europa« des Norddeutschen Lloyd: »Mittag« 275
»Morgen« 276, 277
»Abend« 278
»Nacht« 279

Vidmar, Drago. Landschaft 85
Vidmar, Nande. Freundinnen 89
Vogel, Karl. Bauplastik 381
— — Porträtsbüste 382
— — Büste Charlotte Radnitz 383
— — Skizze zu einer Porträtfigur . . 384

Wackerle, Jos. Büste Olaf Gulbransson 316
Wätjen, Otto von. Fabrikstadt 122
— — Mädchen mit Schleier 124
— — Spanierin . . . . geg. 124
— — Dorf in Andalusien 125
Wätjen, Otto von. Damenbildnis . . 126
— — Mädchen mit Fächer 127
— — Wintertag 128
Wenck, Ernst. Frauenkopf 307
— — Studie zu einer Gruppe 308
— — Sitzende weibliche Figur . geg. 308
— — Porträtskizze 309
— — Io 310
— — Leda 311
— — Schwimmerin 312
Werner, Rich. M. Kopf eines Bildhauers 288
Wiertz, Jupp. Plakat »Vogue« 78
Winternitz, Richard. Die Gattin des Künstlers 390
— — Quartett 391
Wollheim, Gert. Bildnis 321

Zerzavy, Jan. Vinci bei Florenz . . . 367

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR KOKOSCHKA. VENEDIG. NEUE STAATSGALERIE, MÜNCHEN

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZU FEUERBACHS 100. GEBURTSTAGE

12. SEPTEMBER 1929

Anselm Feuerbachs 100. Geburtstag wird in diesem Jahre in Deutschland durch drei Ausstellungen gefeiert: in Karlsruhe ist bereits eine erlesene Auswahl seiner Bilder und Zeichnungen gezeigt worden, in Nürnberg soll eine vor allem seinen Jugendwerken gewidmete Übersicht gegeben, in München die Möglichkeit geboten werden, das Gesamtwerk Feuerbachs betrachten zu können. Deutsche Universitäten, nach Heidelbergs Vorgang, und deutsche Museen, im Gefolge von Karlsruhe, schicken sich an, besondere Feiern zu veranstalten und Feuerbach mit energischer nationaler Betonung als großem Meister der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, zugleich als Mahner und Vorbild für Gegenwart und Zukunft zu huldigen. Es scheint einzutreten, was Feuerbach selbst ausgesprochen hat: „Oft sehe ich hundert Jahre voraus, und wandle durch alte Galerien und sehe meine eigenen Bilder in stillem Ernste an den Wänden hängen. Zur Ruhe werde ich erst im Tode kommen. Leiden werde ich immer haben, aber meine Werke werden ewig leben.“

Hat wirklich der kleine Kreis der Anhänger Feuerbachs, der vor fünfzig Jahren dem lebenden Künstler den ersten und einzigen Lorbeerkranz gereicht, sich so sehr ausgedehnt, daß wir von seiner Popularität sprechen dürfen, von einem innigen Vertrautsein, das nunmehr das ganze deutsche Volk vor Feuerbachs Schöpfungen in dankbarer Liebe und Verehrung vereinigt? Sind in der Tat die vielfachen und verschiedenartigen Voraussetzungen — man pflegt sie mit der nicht durchaus deckenden Formel der humanistischen Bildung und Gesinnung zusammenzufassen —, die zur Erkenntnis der Gesetze dieser Schöpfungen unentbehrlich sind, heute ohne weiteres und in solchem Ausmaße gegeben, daß sogar von einer allgemeinen Umorientierung gegenüber der Zeit von 1879 gesprochen werden muß? Es wäre demnach die Anschauung des künstlerischen Stils, der durch Feuerbachs Entwicklung ausgebildet wurde, erst für die Gegenwart wirksam und lebendig geworden, nicht minder als der literarische, dramatische, heroische, ethische Gehalt des künstlerischen Gedankens, der „Ideen“, die Grundlage seiner Kunst und edelster Bestand seiner Begabung gewesen sind: wahrlich „ein Ziel, aufs innigste zu wünschen!“

Aber zwischen der leisen und nachdenklichen, freien und innerlichen, aristokratischen Malerei Feuerbachs und der in ihren eigenen Schlingen verzappelnden, lauten und äußerlichen, gedankenlosen demokratischen Alltagsmeinung des Durchschnittsmenschen von 1929 besteht trotz jener Beifallsbezeigungen nicht die allergeringste Beziehung. Wollen wir uns also ja nicht darüber täuschen, daß auch dieser angeblich im Namen einer Gesamtheit Feuerbach zum 12. September dargebrachte Tribut nicht anders anzuerkennen ist denn als eine Art von, sagen wir, historischer Verpflichtung, die Jubiläen gerne begeht, um die zum willkommenen Ereignis gebotenen Veranstaltungen subjektiv zu genießen und sofort zu vergessen (wie wir soeben bei Schubert erfahren haben). Feuerbachs Zusammenhang mit der hohen geistigen Kultur der Mitte des 19. Jahrhunderts, die noch von Goethe Wärme und Nahrung empfangen hatte, ist so stark, der seither namentlich im Verlaufe der letzten beiden Jahrzehnte erfolgte Umschwung in materialistisch-technischer Hinsicht so ungeheuer, daß der historische Beweggrund leider nicht einmal einer gewissen Berechtigung entbehrt. Freilich enthält Feuerbachs Künstlertum, sein Sehnen und Vollbringen, andere Elemente und Ausformungen, die völlig außerhalb der zeitlichen Schranken stehen — sonst wäre Feuerbach nur ein Epigone. Hier werden die Wenigen einzusetzen haben, die sein Erbe treu behüten, um es rein und seinem tiefen Sinn gemäß vorbildlich einer würdigeren Zukunft aufzubewahren, welche an Stelle der historischen die hohe sittliche Verpflichtung nicht mit Worten, sondern mit Taten zu bestätigen hat, auf die Feuerbachs Persönlichkeit menschlich und künstlerisch hinweist.

Die individuellen, für das Verweilen des einzelnen Kunstfreundes in der idealen Schönheitssphäre Feuerbachs maßgebenden Wertunterschiede werden, bei Bevorzugung von Inhalt und Gegenstand der Darstellung vor Formwirkung und Stil, allerdings von Ergebnissen humanistisch gewonnenen Wissens bestimmt. Allgemein gesprochen, es hängt die Fähigkeit, Feuerbachs künstlerische Tat in einem ihrer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wesentlichen organischen Bestandteile richtig einzuschätzen, für eine Zeitperiode von der Stärke des Verhältnisses ab, in dem sie zu der Bedeutung der humanistischen Erziehung steht. Niemals hat aber in Deutschland die Anerkennung der letzteren so verzweifelt um ihre alten Rechte zu kämpfen gehabt wie in der Gegenwart. Als einstens der erste Sturm sich erhob gegen den Unterricht im Griechischen, hatte Feuerbach eben sein Platogastmahl vollendet. Schon damals hallten ihm die Rufe, „Zweck, Wirtschaft, Sachlichkeit" entgegen, und die Tragik seines Lebens ist allein verursacht durch den scharfen Widerspruch zwischen seiner sehnsüchtigen Schwärmerei und den programmatischen Forderungen der Gründerzeit. Das Publikum, das damals Anton von Werners Ernennung zum Akademiedirektor in Berlin begeistert begrüßte, in Wien vor Makarts lüsternen Prunkdekorationen in Jubel ausbrach, konnte sich gewiß nicht auf die Berechtigung seines Urteils in künstlerischen Dingen berufen. Wenn dagegen heute eine fanatische Teilnahme nach Vorschrift der Mode zu Munch, van Gogh oder Renoir sich wendet, aus Snobismus oder Bildungsheuchelei verzückt zusammenbricht, ist damit nichts gewonnen. Denn große Kunst will nicht aus gönnerhafter Gnade oder aus Sensationsbedürfnis genossen sein, und es ist nötig, an die halbvergessenen Worte Schillers zu mahnen, daß der Menschheit Würde in die Hand des Künstlers gegeben sei. Die gewaltigen Leistungen der impressionistischen Malerei mit unbedingter Zustimmung bewundern heißt nicht, aus Prinzip ein ganz anders veranlagtes künstlerisches Bemühen ablehnen wollen, das dem Schillerschen Gedichte folgend hohe sittliche Probleme aufgestellt hat. Im Gegenteil: Feuerbachs Beispiel könnte das wankende Verantwortungsgefühl der Künstlerschaft in vorzüglicher Weise stützen, weil sein Leben und Schaffen trotz einer unverkennbaren Unsicherheit über die letzten Grenzen seiner künstlerischen Begabung niemals, nicht einmal sich selbst gegenüber den inneren Halt verlor, der dem stolzen Charakter des Meisters der Iphigenien und Medien geziemte. Nicht mit dem Anruf „Deutschrömer" wollen wir ihm und seinem Werke gegenübertreten, wollen ihn nicht mit Marées, um dessen Ruhm es recht still, nicht mit Böcklin vergleichen, um dessen Ruhm es allzulaut geworden ist. Wird es einmal dahin kommen, ihn als den siegreichen Überwinder des Klassizismus zu preisen, dem er entwuchs, in ihm die (vielleicht unzulängliche) Kraft des großen Mittlers zu verspüren, der, Schöpfer zugleich strenger historischer Kompositionen, malerisch lebendiger Figurenbilder und stimmungsvoll wahrer Landschaften aus Italien, von den erstarrten Kartons des Cornelius in selbständiger Eigenart hinüberweist zu einer aus der farbigen Materie gebildeten Erneuerung der festlich schmückenden deutschen monumentalen Wandmalerei, deren künstlerischer Heros uns fehlt, den wir schon lange erwarten?

Ein Vierteljahrhundert nach seinem Tode, ein Vierteljahrhundert vor seinem 100. Geburtstage, bei der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906, schien es, als werde Feuerbachs Ruhm in Deutschland sich für alle Zeiten festigen. Mit den letzten Worten des Kataloges der denkwürdigen Veranstaltung, die mit etwa 80 Gemälden Feuerbachs doch nur eine unzulängliche Auswahl gab, wies Hugo von Tschudi auf die „schöne Pflicht, von der Größe dieses Schaffens, das in dem Jahrhundert einzig dasteht, der Gegenwart eine Vorstellung zu ermöglichen". In dieser köstlichen Zeit, die keineswegs, wie beschränkter Hochmut zu verbreiten gewagt hat, in Dumpfheit und Stumpfheit geistig verkam, in der vielmehr gerade der nach geistigen Interessen sein eigenes Dasein aufbauende Individualist in Deutschland eine Freiheit, Selbständigkeit und Wirkungsmöglichkeit genoß, deren Gedächtnis heute wie ein ferner Traum anmutet, damals erreichte Feuerbachs Persönlichkeit für die Nation eine Bedeutung, die sie heute nicht mehr besitzt.

Die wehmütige Stimmung der kleinen Gemeinde Feuerbachs wird froh bewegt allein durch die Zurufe der heranwachsenden Jugend und ihrer Führer, die des Wertes der humanistischen Bildung sich bewußt sind. Leitende Männer der deutschen Technik und der Großindustrie haben kürzlich einen Aufruf erlassen für die Erhaltung des humanistischen Gymnasiums. So muß in Deutschland die Anregung von außen kommen, die in Frankreich und England von selbst als eine gesunde Reaktion gegen allzu starke Ausschreitungen ungeistiger Betriebsamkeit sich zeigt. Diese Bewegung wird sich, so wollen wir hoffen, gewiß auch auf Deutschland, das Vaterland von Winckelmann, Hölderlin, Marées, von Schiller, Humboldt und Feuerbach übertragen. Dann wird ein freieres Geschlecht den 150. und 200. Geburtstag Anselm Feuerbachs feiern.

Hermann Uhde-Bernays

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS VON MARÉES. FAMILIENBILD

Neue Staatsgalerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM LEIBL. MÄDCHEN MIT WEISSEM KOPFTUCH

Neue Staatsgalerie, München. — Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS DER NEUEN STAATSGALERIE MÜNCHEN

Als man kurz nach dem Kriege zur Gründung der „Neuen Staatsgalerie“ in München schritt — es war die verdienstvolle Tat Friedrich Dörnhöffers —, gab man die Raumnot der Neuen Pinakothek als das treibende Moment an. Natürlich traf dies auch zu. Aber diese räumliche Enge der Sammlung war, genau besehen, doch nur ein äußerer, fast ist man versucht zu sagen: ein äußerlicher Umstand. Man überwand durch die Betonung dieser Tatsache den Widerstand vor allem der „Secession“ und ihrer Freunde und Vorstreiter, die sich aus dem Griechentempel des Kunstausstellungsgebäudes am Königsplatz, wo nun die „Neue Staatsgalerie“ einzog, vertrieben sahen und eine erregte, fast entrüstete Debatte darüber begannen, was wichtiger sei: museale Werte zu pflegen oder dem lebendigen, täglich sich aufs neue gebärenden Schaffen der Gegenwart eine Stätte der Betätigung und die Möglichkeit wechselnder Ausstellungen und Auseinandersetzungen zu belassen. So umwitterte Kampf und Widerspruch die Gründung der „Neuen Staatsgalerie“, die indessen auch dann notwendig gewesen wäre, wenn die Raumnot der Neuen Pinakothek nicht bestanden hätte. Denn außer diesem schon erwähnten äußeren Umstand war ein innerer, viel ernsterer Grund dazu vorhanden, nämlich die Erkenntnis der schreienden Diskrepanz zwischen dem künstlerischen Schaffen der Zeit um etwa 1870 und dem künstlerischen Schaffen des letzten Jahrzehnts, des Widerspruches der Werke etwa eines Feuerbach, Böcklin, W. Diez, Lenbach, Piloty auf der einen Seite, eines Munch, Hodler, Pechstein, Kokoschka, Hofer auf der anderen Seite: und waren doch beide, unter dem gleichen Dach und nur durch einige Wände getrennt, beisammen!
In dem Maß, als das Kunstgut der Neuen Pinakothek aus der produktiven Kunst der Gegenwart ergänzt und vermehrt werden sollte, mußte sich dieser Gegensatz immer drastischer und für den feinnervigen Kunstfreund unerträglicher bemerkbar machen. Denn wer heute Kunst in Museen und Galerien genießen will, der verlangt nicht mehr, wie man es wohl einst tat, nach Kontrasten, nach bunter Mannigfaltigkeit, nach pointiertem Wechsel der Eindrücke, sondern er wünscht sich eine gleichsam ineinandergleitende Verbundenheit der gezeigten Werke, er will Harmonie, zum mindesten seelischen und geistigen Gleichklang, wenn derjenige des Ausdrucks und der Technik schon nicht erreichbar ist, er verlangt Homogenität einer Kunstsammlung. Diese Erkenntnis, die zunächst nur gefühlsmäßig bestand, aber in dem Grad wuchs und klar und plastisch wurde, in dem gerade in den letzten zehn Jahren das Kunstschaffen ganz Europas wie ein aus seiner Wurzel gerissener Berg die Bezirke der Tradition überschüttete und unter seinem aus der Zeit geborenen, gänzlich veränderten Wesen verbarg, bestand natürlich nicht in München allein: auch Berlin und Dresden zweigten von ihren Galerien neuerer Malerei Filialen ab, die in besonderem Maße dem jüngsten Schaffen galten. Es entsprach also einem weitverbreiteten Empfinden, neben jeden Louvre einen Luxembourg zu setzen oder neben dem Museum der neueren Malerei eine Galerie neuesten Kunstschaffens aufzutun.
Eine Galerie dieser Art muß um so mehr als ein zweckdienliches und seine Aufgabe erfüllendes Institut erkannt werden, je weniger sie ein Definitivum darstellt, sondern auf künftiges Wachstum angelegt bleibt und die Möglichkeit der Auswechslung, unter Umständen sogar der Ausschaltung des einen und des andern Werkes gewährt. Ein Galerieleiter ist ja auch kein unfehlbarer Kunstpapst, er kann und soll es nicht sein: auch er wird nach persönlicher Einstellung und Temperament und besonders wenn er in seiner Kunstanschauung von starkem Zeitgenossengefühl getragen ist, Kunstwerke erwerben, die vielleicht Dokument, vorzügliches Dokument, der künstlerischen Stimmung und Richtung des Tages sind, die aber nicht den Ewigkeitszug, nicht dauernden Wert in sich tragen. So wichtig sie also für einen gewissen Zeitraum als Beweisstücke des besten Könnens und des stärksten Ausdrucks künstlerischer Zeitstimmung sind, ebenso entbehrlich werden sie der Galerie nach einer bestimmten Zeitspanne sein, sobald die in ihnen dokumentierte Richtung abgeklungen und nur historisch, nur als Episode zu werten ist. Ich wünsche allen Leitern großer moderner Kunst-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM TRÜBNER. AM LUGANER SEE

Neue Staatsgalerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ VON UHDE. DIE TÖCHTER DES KÜNSTLERS IM GARTEN

Neue Staatsgalerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH. FRÜCHTESTILLEBEN

Neue Staatsgalerie, München

sammlungen den Mut, rücksichtslos solche episodenhaft gültigen Kunstwerke aus ihren Museen wieder auszumerzen, wenn dazu die Stunde gekommen ist. Nichts wäre falscher als unaufrichtige Sentimentalität einem Kunstwerk gegenüber, das man einst liebte, das aber nicht standhielt im Sturm der Zeit; nichts ähnlich falsch als die Furcht, man werde vielleicht in seinem Urteil und Qualitätsempfinden unterschätzt, wenn man ein für die Galerie gekauftes Bild nach einigen Jahren wieder entferne.

Diese Betrachtungen sind prinzipieller Natur und gelten vielleicht noch mehr der Filiale der Berliner Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzenpalais als der „Neuen Staatsgalerie“ in München. Denn diese hat immerhin viel älteres Kunstgut aus der Pinakothek mit herübergenommen; sie ist, wie alle Münchner Kunstunternehmungen, traditionsbeschwert und zeigt die Trennungslinie zur Neuen Pinakothek keineswegs „als scharfen Schnitt“, sondern diese verläuft „in weitausgreifenden zeitlichen Kurven, etwa einer Wasserscheide im Gebirge gleichend“. Einige feste Komplexe waren gegeben und wurden inzwischen weiter ausgebaut: Hans Thoma, und was sich, wie Karl Haider, um dessen poesiehafte, idyllische, optimistische Kunst- und Weltanschauung stellt, dann Wilhelm Leibl mit den ausgesprochen artistischen Mitgliedern seines „Kreises“: Trübner und Schuch, von welchen der erstere jetzt auch durch Werke seines späteren, von Leibls Einfluß und Kunstatmosphäre befreiten Schaffens ausgezeichnet vertreten ist, des weiteren die Gruppe der „Gründer der Secession“, von denen Uhde, einst verkannt und fast schon wieder verkannt, in

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI MATISSE. HARMONIE IN GELB

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI MATISSE. STILLEBEN

Neue Staatsgalerie, München

Dörnhöffer einen warmherzigen Vorkämpfer besitzt, der sich auch einige vorzügliche, wenig gekannte Werke Uhdes aus verschiedenen Schaffensperioden zu sichern wußte. Es ist da auch als Erbe Konrad Fiedlers, und neuerdings durch Leihgaben verstärkt, der Schatz an Werken des Hans von Marées, endlich eine Serie neuerer Franzosen, von Manet und den Impressionisten bis zu Gauguin und Van Gogh, Bilder, die aus der sogenannten „Tschudi-Spende Münchner Kunstfreunde" aus dem Jahre 1911 ausgehoben wurden. Auch einiges, das nicht ganz in den Rahmen paßt und besser in der Pinakothek geblieben wäre wie Segantinis „Pflügender Bauer" ist da — kurzum, ein großes, in seiner Art bedeutendes und unerläßliches Erbe an Kunstgut, das aber die Aufgaben der Galerie, die ganz der Entwicklung von heute gewidmet sein müßte, etwas verdunkelt und verschiebt. Ganz von selbst reguliert sich der Schwerpunkt: was München und mit ihm Deutschland heute in der „Neuen Staatsgalerie" besitzt, das ist nicht eine Sammlung von aufreizender Modernität, nicht ein Arsenal kühnster Waffen angriffslustiger Künstlerschaft unserer Tage, sondern eine sehr gepflegte, mit erlesenem Geschmack zusammengestellte Galerie von Gemälden und Plastiken, die innerhalb der letzten sechs Jahrzehnte entstanden. Eine bestimmte Tendenz obwaltet nicht, denn wer Stuck, Samberger, Erler, Bürgers, Steppes, Gröber unter den „Neuerwerbungen" neben Kokoschka und dem späten, ma-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lerisch so delikaten Corinth, neben Munch, Matisse und dem aus der „Neuen Münchner Sezession“ hervorgegangenen, sehr beachtlichen Landschafter Achmann zeigt, der beweist, daß er Sinn und Herz für die verschiedenartigsten Ausdrucksformen der Kunst unserer Tage besitzt. Prachtvoll in Stand gehalten, auch in der Aufteilung und Gruppierung des Kunstguts vorbildlich, von jener für süddeutsche Kultur kennzeichnenden samtigen Wohligkeit gepflegtester Darbietung zeugend, möge die „Neue Staatsgalerie“ dennoch nicht in dieser adeligen Vornehmheit erstarren, sondern sich mutig weiterentwickeln in dem Geiste, dem ich vorher das Wort sprach: Bekennermut zum Schaffen unserer Zeit (gleichviel, welcher Richtung oder Partei) und zur Ausschaltung von Werken, die heute als Stationen einer überwundenen Passion, als Episoden auf dem Weg der Kunst erkannt sind.

Georg Jacob Wolf

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Übersetzung des dreifachen Raumes der Welt der Objekte in den zweifachen der Bildfläche ist Gegenstand einer umfassenden Gestaltung.
Wird die Bildfläche nur mit einem zweifachen Raumerlebnis gefüllt, so entsteht Kunstgewerbe und Ornament.

Max Beckmann 1928

*

Aus einer gedankenlosen Imitation des Sichtbaren, aus einer schwächlich archaistischen Entartung in leeren Dekorationen und aus einer falschen und sentimentalen Geschwulstmystik heraus werden wir jetzt hoffentlich zu der transzendenten Sachlichkeit kommen, die aus einer tieferen Liebe zur Natur und den Menschen hervorgehen kann, wie sie bei Mäleskirchner, Grünwald und Breugel, bei Cézanne und van Gogh vorhanden ist.

Max Beckmann 1919

*

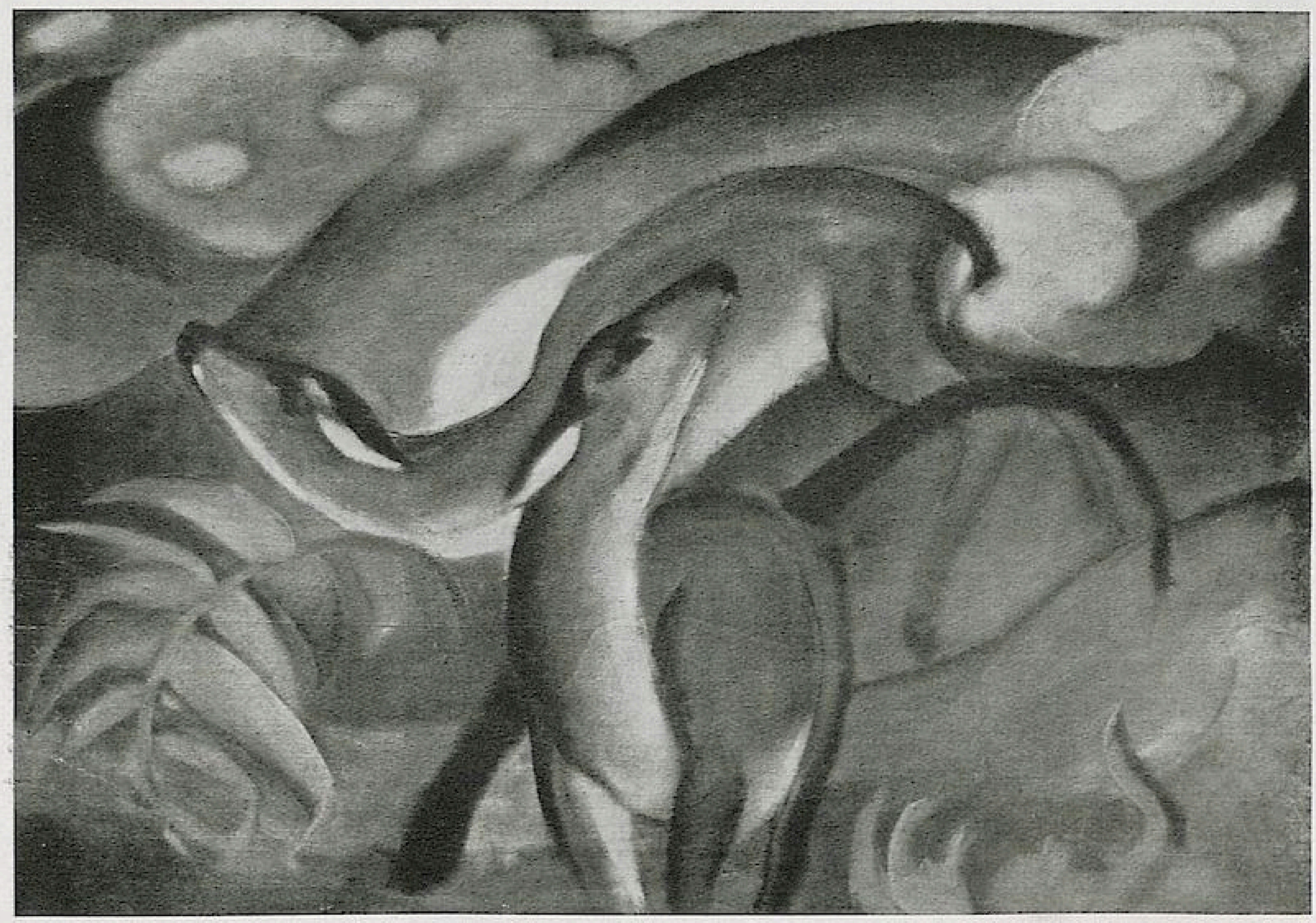
Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.

Paul Klee

*

Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.

Paul Klee



FRANZ MARC. REHE

Neue Staatsgalerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF ACHMANN
ITALIENISCHE
LANDSCHAFT

Neue Staatsgalerie
München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FERDINAND HODLER. DIE LEBENSMÜDEN. NEUE STAATSGALERIE, MÜNCHEN

Mit Genehmigung des Verlags Rascher & Co., Zürich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI MATISSE. STILLEBEN

HENRI MATISSE

In dem Augenblick, da alles zum Volumen zurückgreift und das Bild neue Form gewinnt, übernimmt Henri Matisse die Palette der Impressionisten und verdichtet die Farbwerte auf breiten Flächen zu einer freudigen Dekoration, worin die feinen Valeurs — die neuentdeckten Zwischenstufen der lichterfüllten Malerei — nicht mehr zum Ausdruck kommen. Er hat kein Gefühl für die Plastik der Bildgestaltung, übertrifft jedoch alle seine Zeit- und Kampfgenossen durch eine überlegene Fähigkeit der Komposition. Er hat viel gekämpft in seinem Leben, viele Etappen durchwandert, aber immer mit einem festen und bewußten Ziel. Seine Entwicklung ist natürlich und tief mit der Zeit und seiner Umgebung verbunden.

1869 geboren, hatte er in seiner Jugend alle die Eindrücke erfahren und alle die Kämpfe miterlebt, welche die neue Kunst von Grund auf erschüttert und gewandelt haben. Und trotz alledem ist er in seinem Wesen derselbe geblieben. Es ist kein allzugroßer Unterschied zwischen

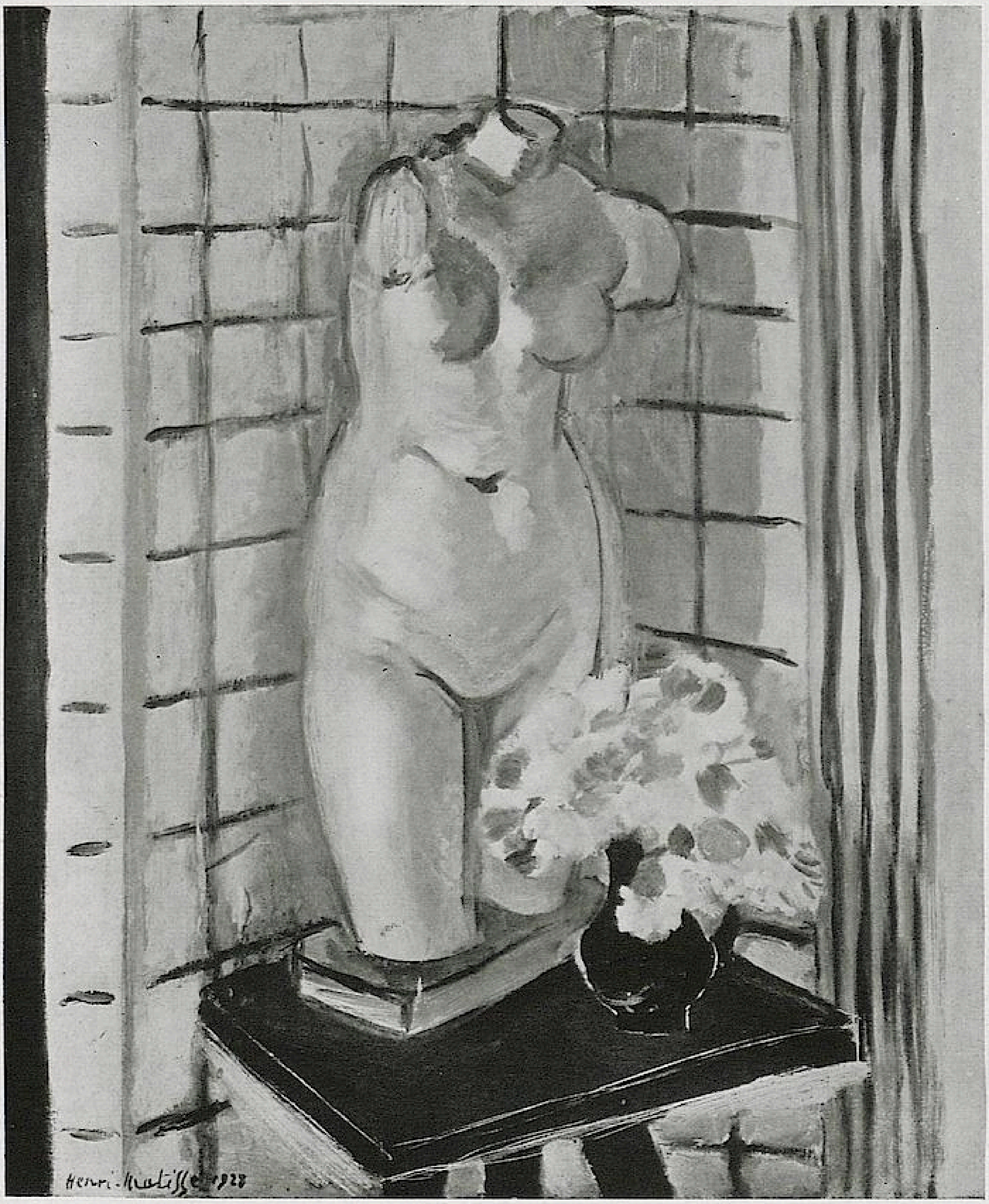
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den frühen und den späteren Werken. Die Technik, die Farben und die Linien haben sich verändert, sind subtiler und kultivierter geworden; aber im Grunde ist es immer der Ausdruck ein und derselben Seele im Gegensatz zu Derain, der durch Jahrtausende irrte, um endlich sich selbst zu finden.
Matisse arbeitete in dem Atelier von Gustave Moreau, der ein schlechter Maler, aber ein guter Lehrer war. Er war noch ganz befangen von der impressionistischen Atmosphäre seiner Umgebung, bemühte sich aber dennoch um sicheres Aktzeichnen in akademischer Manier. 1896 stellte er noch im „Salon National des Beaux Arts" aus. Dies war der beste Beweis für die schulmäßige Qualität seiner Bilder und die treue Gefolgschaft der Tradition. Später erst kam der Umschwung, der sich aber nur langsam und allmählich vollzog. 1901 zeigte er zum ersten Male seine Bilder bei den „Indépendants" und beschickte seitdem regelmäßig diesen Salon. Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts kam die endgültige Revolution, wobei er in der Gruppe der „Fauves" eine führende Stellung behauptete. Er wurde zum Künder der neuen Bildform und ging aus dem Chaos dieser Jahre als ein Meister hervor, der eine große Schule gründete und zahllose Schüler um sich scharte. Er war der gefeiertste, aber auch der bestgehaßteste Künstler seiner Zeit, der tonangebend und führend wurde. Der Vierzigjährige stand auf der Höhe seines Ruhmes und verfolgte mit Ernst und in heißem Ringen die ihm vorgeschriebene Bahn.
Nicht alles war neu und ursprünglich, was er zu sagen hatte. Van Gogh, der 16 Jahre älter war, hatte vorahnend schon vieles erkannt, was in Matisse sich erfüllen sollte. Von der Farbe als Ausdrucksmittel sagte er: „Man muß die Ehe zweier Liebenden durch die Ehe zweier Komplementärfarben ausdrücken." Und später schrieb er in seinen Briefen vieles, was für Matisse bestimmend wurde: „Ich weiß nicht, ob irgend einer vor mir von suggestiver Farbe gesprochen hat." „Die genaue Farbe ist nicht das Wesentliche, das man suchen muß." „Der Maler der Zukunft ist ein Kolorist, wie es keinen vorher gegeben hat." „Die Malerei, wie sie jetzt ist, verspricht subtiler zu werden — mehr Musik und weniger Skulptur —; sie verspricht die Farbe." Mit solchen Worten ist die Kunst eines Matisse fast umschrieben.
Aber der Meister hatte in dem Glücksgefühl seiner Triumphe im Jahre 1908 selbst die Feder zur Hand genommen, um ein künstlerisches Testament zu machen. Es wurde damals als ein neues Evangelium der Kunst in alle Sprachen übersetzt und ist vor zwanzig Jahren in „Kunst und Künstler" zum Abdruck gekommen. Als Zeitdokument und Beichte eines Künstlers ist es so bedeutungsvoll, daß hier ein Auszug notwendig erscheint:
„Was ich vor allem zu erreichen suchte, ist der Ausdruck. . . . Die Idee eines Malers darf nicht losgelöst von seinen Ausdrucksmitteln betrachtet werden. Ich kann keinen Unterschied machen zwischen dem Gefühl, das ich vom Leben habe und der Art und Weise, wie ich dieses Gefühl malerisch übersetze. . . . Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken. . . . Man kann durch die Farben reizvolle Wirkungen erhalten, indem man sich auf ihre Verwandtschaft oder ihre Kontraste stützt. . . . Es gibt zwei Arten, die Dinge auszudrücken: die eine ist, sie brutal zu zeigen, die andere, sie mit Kunst hervorzurufen. Indem man sich von der buchstäblichen Darstellung der Bewegung entfernt, gelangt man zu höherer Schönheit und Größe. . . . Es ist mir nicht möglich, die Natur sklavisch nachzubilden; ich bin gezwungen, sie zu interpretieren und dem Geist des Bildes unterzuordnen. Es muß sich ein lebendiger Akkord von Farben ergeben, eine Harmonie analog der einer musikalischen Komposition. . . . Für mich liegt alles in der Konzeption. Es ist also notwendig, von Anbeginn an ein klares Bild des Ganzen zu haben. . . . Die vornehmste Tendenz der Farbe muß sein, soviel als möglich dem Ausdruck zu dienen. . . . Die Wahl der Farben beruht auf keiner wissenschaftlichen Theorie; sie stützt sich auf die Beobachtung, auf das Gefühl, auf die Erfahrung meiner Reizsamkeit. Ich suche einfach solche Farben zu geben, die meiner Empfindung entsprechen. . . . Was mich am meisten interessiert, ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit und Ruhe. . . . Die Leute, die vorsätzlich Stil machen und sich freiwillig von der Natur entfernen, haben die Wahrheit verfehlt. . . . Alle Künstler tragen das Gepräge ihrer Zeit; aber die großen Künstler sind die, in denen sie sich am tiefsten eingeprägt hat. Ob wir wollen oder nicht, und wie sehr wir auch betonen mögen, daß wir Heimatlose in dieser Zeit sind: Es bildet sich zwischen ihr

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE CHINESISCHE
DOSE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HENRI MATISSE. VENUS UND NELKEN

und uns eine Gemeinschaft, der keiner entrinnen kann."
Diese Doktrinen haben ihre Wirkung nicht verfehlt; sie bildeten das Ende des Vernichtungskampfes, der die alten Formen gesprengt hatte; auf seinen Trümmern erwuchs von nun an die Neue Kunst. Trotz der neuen Tendenzen gab Matisse die Errungenschaften des Impressionismus nicht völlig auf. Er hob aber das Licht stärker hervor, arbeitete mit Kontrasten und betonte die Lokalfarben, die ihre Gültigkeit vollkommen verloren hatten. Die Valeurs wurden Nebensache. Die Bilder der Impressionisten schwirren meist in sanftem Tremolo. Matisse ist tönender und voller. Aber dieses Stadium war nur vorübergehend. Als Erbe Cézannes und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI MATISSE. BILDNIS AM FENSTER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI MATISSE. MÄDCHEN IN TÜRKISCHEM GEWAND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI MATISSE. STILLEBEN

van Goghs hatte er eine Vorliebe für klare Bildaufteilung und festumrissene Formen. Die Freiheit der Komposition wußte er zu wahren und zu einem ganz bestimmten Schema zu verdichten. Große Farbflächen wurden — auf Hauptklänge abgestimmt — gegeneinandergesetzt. Nicht vom Lichte kommt das Heil, sondern aus der Farbe. Das Lineare verliert sich in seiner Malerei, um in den Zeichnungen und Lithographien weiterzuleben. Das Ornament begann bei Matisse die führende Rolle zu übernehmen. Wie alle Künstler des Mittelalters hat auch er den „Horror Vacui", der ihn stets die Bildfläche mit bunten und lebendigen Arabesken zu schmücken zwingt. Es ist das ein billiges Mittel, die Bilder zu füllen und das innere Gleichgewicht herzustellen. In allen seinen Kompositionen tritt dies zutage. Das Auge gleitet spielerisch darüber hinweg; die Figuren sind ornamental umgebildet, Farbe und Form sind verallgemeinert. Die Vereinfachung ist wohl die Folge der „Fauves", aber diese Dürftigkeit der Komposition ist nur ein bequemes Umgehen der Tradition. Trotz aller Farbe steht die Zeichnung unvermittelt im Bilde; sie geht im Grunde auf Ingres zurück, aber abstrahiert nicht, wie dieser, sondern charakterisiert. Seine Akte sind oft seelische Porträts in einer einzigen formumschreibenden und ausdrucksgeschwellten Linie; oft sind sie aber auch nur ein dekoratives Nichts, das durch die starken umrahmenden Ornamente erdrückt wird. Die Farben erinnern zuweilen an Gauguin; in den frühen Bildern sind sie noch von einer schweren und drückenden Materie; später werden sie heller, lichter und von höchst delikatem Reiz.

Die Komposition ist einfach und klar. Schon die bescheidenen Motive: Landschaft, Interieur, Odaliske und Porträt, die sich immer wiederholen, erstarren zum Schema. Die Tiefe einer Landschaft wird durch wechselnde Schatten- und Sonnenstreifen, durch Baumgruppen oder Treppenbauten erreicht. Ein Interieur gewinnt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI MATISSE. WALDWEG

seine Tiefe durch karrierte, gestreifte oder geblümte Teppiche, Tapeten und Möbel.
Seit 1911 hat sich Matisse zu seiner eigentlichen Handschrift durchgerungen. In den Marokkobildern dieser Jahre wird der lineare Stil durch Farbflächen in malerischer Behandlung abgelöst. Der Süden hat ihm — wie so vielen anderen — die Farbe vermittelt. Dr. Fritz Neugass

APHORISMEN

So gewiß die dichterische Wahrheit wahrer ist als die historisch gefundene, so sicher ist künstlerisch gesehene Natur wahrer als philisterhaft gelehrte oder mechanisch angeschaute, wahrer als die photographierte. Böcklin

*

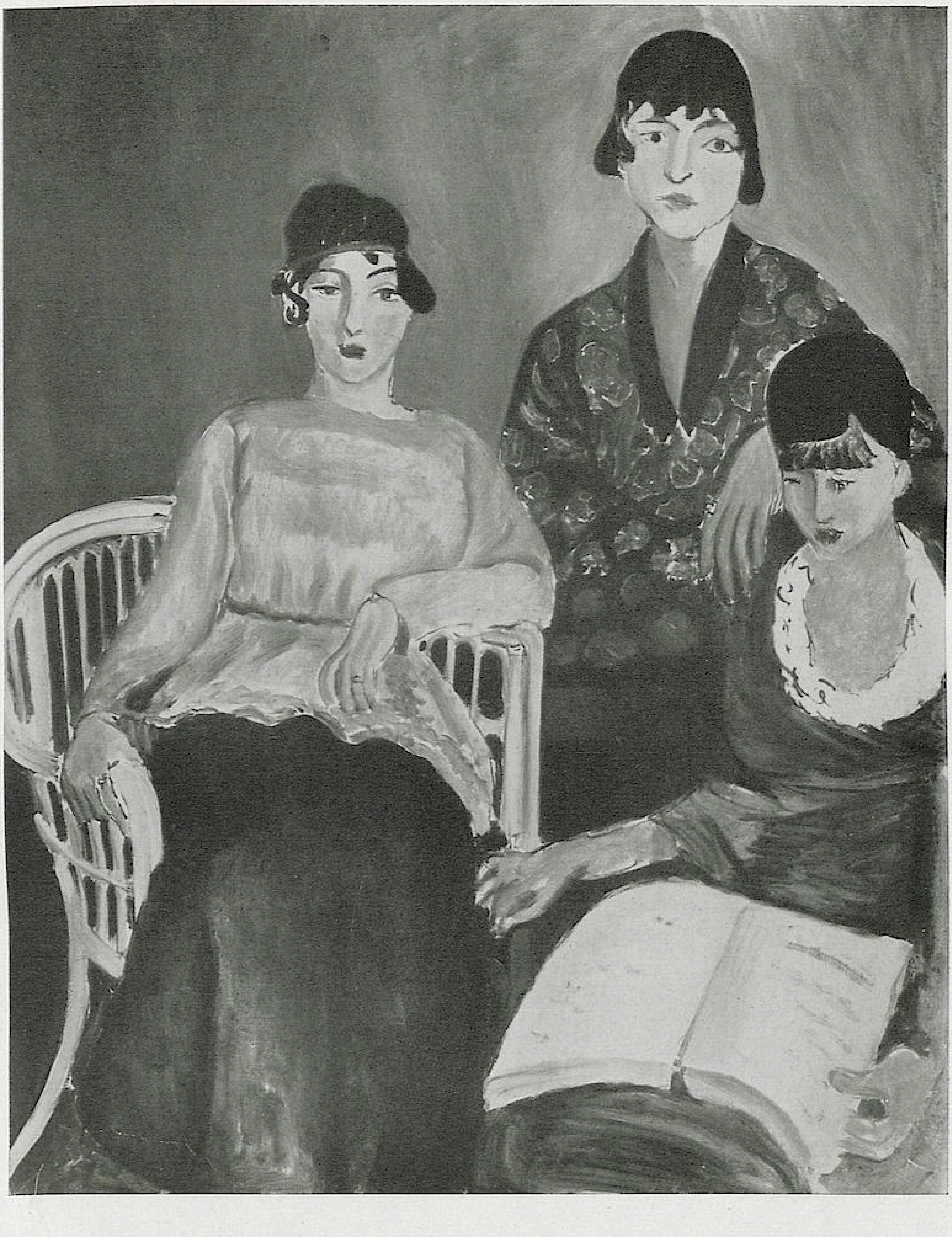
Früher schilderte man Dinge, die auf der Erde zu sehen waren, die man gern sah oder gern gesehen hätte. Jetzt wird die Realität der sichtbaren Dinge offenbar gemacht und dabei dem Glauben Ausdruck verliehen, daß das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist, und daß andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind. Die Dinge erscheinen in erweitertem und vermannigfachtem Sinn, der rationellen Erfahrung von gestern oft scheinbar widersprechend. Eine Verwesentlichung des Zufälligen wird angestrebt. Paul Klee

*

Jede wirkliche, d. h. neue und damit nach Möglichkeit freie Kunst beleidigt naturgemäß eine Menge von Erziehungsresultaten in ihren Zeitgenossen. Böcklin

*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HENRI MATISSE. DIE DREI SCHWESTERN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH, DER MENSCH

GESEHEN VON SEINEN ZEITGENOSSEN

HENRIETTE FEUERBACH:

Über den Knaben: „Im ganzen das liebenswürdigste Kind, das man sehen kann, nur eitel über alle Maßen, daß ihm bald Schneider und Schuster nichts mehr recht machen können."

Über den Jüngling: „... eine frische, ganz freie, ganz selbständige Natur, trotzig, kühn, weich, wild, zart, stolz, demütig, hastig, ungeduldig, rücksichtslos und doch im ganzen gleichmäßig artig und anständig, die angenommenen Formen des Lebens skrupulös einhaltend, übermütig lustig, ernst und tief melancholisch, feurig leidenschaftlich, und doch maßhaltend in allem, ein echter gesunder Mensch an Leib und Seele, mit allem, was die Jugend herrlich und unbequem macht, so erschien er mir, nachdem ich im stillen die ungeheuere Wandlung zu überschauen vermochte, die in anderthalb Jahren mit ihm vorgegangen war ... Ich hatte nur die eine Sorge, daß er verwöhnt wird durch das Bewußtsein, allenthalben beim ersten Auftreten die Herzen zu gewinnen, denn das Talent besitzt er in hohem Grade, dabei eine bedeutende Portion Eitelkeit."

Über den reifen Künstler: „... tief und feinfühlend, empfindlich bis zur Reizbarkeit, zugleich heftig und leidenschaftlich und träumerisch-weichlich, stets unzufrieden mit sich selbst und doch auch zu Zeiten übermütig, weiß er sich in die Menschen nicht zu finden, vertraut bald zu viel, bald zu wenig, ist übermäßig in Hoffnungen und Befürchtungen. Unter dem Einfluß wechselnder Stimmungen hat er Schmerzen und Freuden da, wo sie ein anderer nicht ahnt. Man muß ihn sehen, wie er in jedem angefangenen Bilde durch die Freude des Schaffens allen Ernstes ein Meisterwerk zu fertigen glaubt, das dann vielleicht nach wenigen Tagen in den letzten Winkel geworfen wird, nachdem es mit Händen und Füßen zerschlagen und zerrissen ist."

Henriette Feuerbach in ihren Briefen.

GOTTFRIED KELLER:

Mündliche Äußerungen zu Johannes Brahms und anderen: „... Er habe nie in seinem Leben wieder einen Jüngling von so idealisch schöner Bildung gesehen ... er zweifle aber, daß bei seiner grenzenlosen Eitelkeit etwas aus ihm werden würde, die Düsseldorfer Weiberleute hätten ihn völlig verdorben."

Eine Begegnung zwischen Gottfried Keller und Anselm Feuerbach hat 1849 in Heidelberg stattgefunden, wo der Schweizer Dichter studierte und in nahen Beziehungen zu dem Philosophen Ludwig Feuerbach, dem Onkel des Malers, stand. Anselm zählte damals 20 Jahre.

VIKTOR v. SCHEFFEL:

„Wenn man am Abend mit ihm im vertraulichsten Austausch gesessen hatte, so konnte er am anderen Morgen grüßen, als ob er einen kaum kenne, und ohne ein Wort weitergehen."

Feuerbach hatte mit dem Dichter des „Ekkehard" am 29. Mai 1855 die Studienfahrt nach Venedig angetreten. Im August desselben Jahres verlebten sie im Kastell Toblino an dem gleichnamigen See (nördlich von Riva, im Tridentinischen) ein mehrwöchiges Sommeridyll. — Feuerbach charakterisierte sein Verhältnis zu Scheffel folgenderweise: „Keine himmelstürmende Gymnasiasten-Freundschaft oder täppische Vertrauensseligkeit, sondern eine auf gegenseitiges Verständnis, auf Achtung und Zuneigung gegründete Haltung, um nicht zu sagen Zurückhaltung."

HANS v. MARÉES:

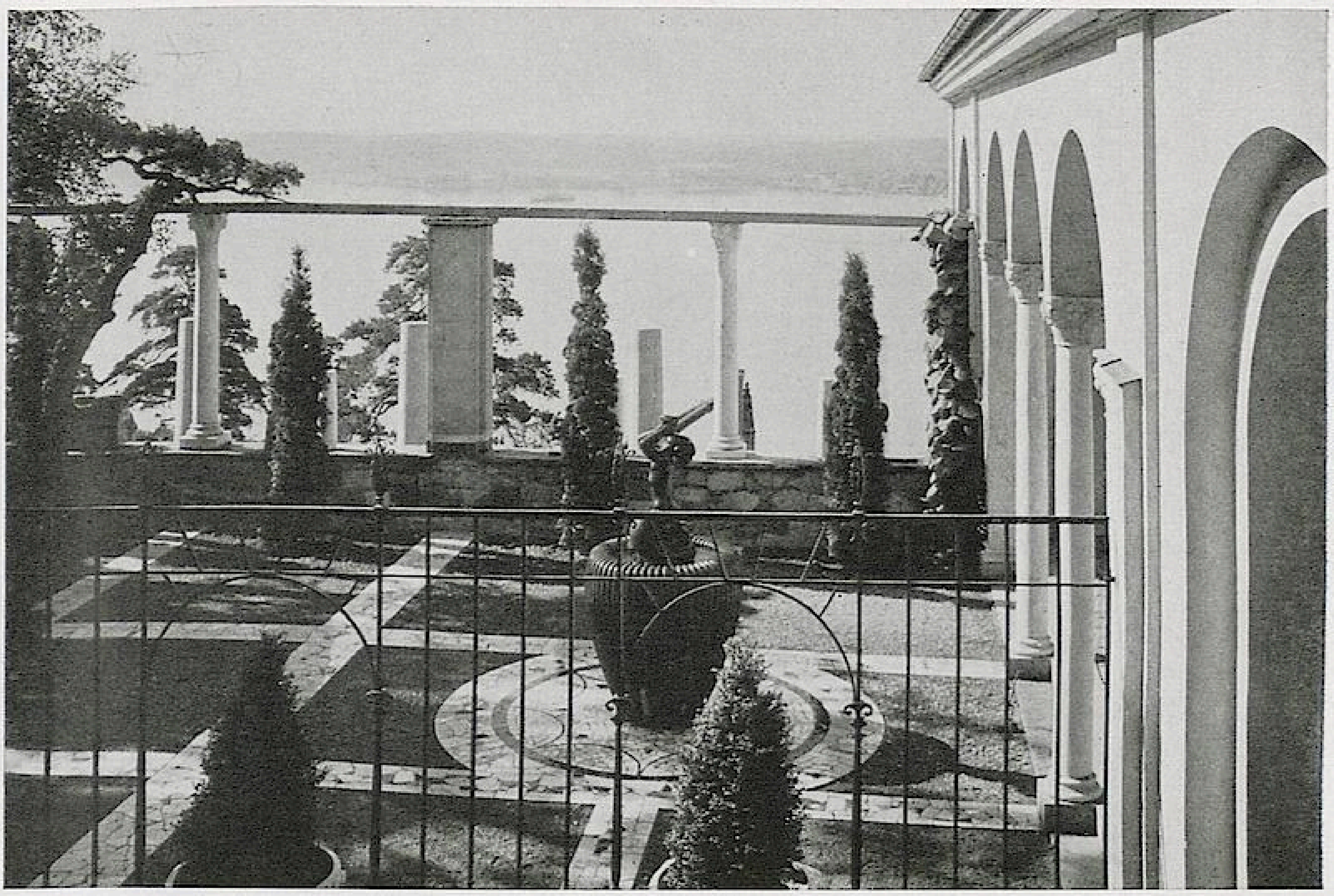
„... Auch Feuerbach denkt um dieselbe Zeit sein Bild „Laura in der Kirche" (mit Werken Lenbachs und Böcklins) absenden zu können. Es ist mir nun doch gelungen, mehrere Male in sein Atelier einzudringen und ich habe dadurch Gelegenheit gehabt, sein geschicktes und außerordentlich schnelles Arbeiten bewundern zu können." (An Baron Schack; Rom, 6. Februar 1865.)

„... Feuerbach ist wieder hier und durchwandert in gewohnter Weise die Kaffeehäuser des Corso und wurde von Mariconi mit Küssen empfangen."

(An Konrad Fiedler; Rom, 7. September 1868).

(Fortsetzung s. S. 28)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GARTEN DES BILDHAUERS CARL MILLES IN LIDINGÖ MIT KLEINEM TRITONENBRUNNEN

CARL MILLES' BRUNNENSCHÖPFUNGEN

Kein Quell, wieviel auch immer das schöne Rom
Flutspendend ausgießt, ob ein Triton es spritzt,
Ob sanft es perlt aus Marmorbecken,
Oder gigantischen, alten Schalen:
Kein Quell, soweit einst herrschte der Sohn des Mars,
Sei dir vergleichbar — (Platen)

Es gibt nicht nur in der Ewigen Stadt schöne Brunnen, oder in Bologna, Dijon oder München, — Schweden, das jugendfrische bei aller alten Tradition und Geschichte, fängt an, ihnen den Rang streitig zu machen. Vier monumentale Brunnen von europäischem Bedeutungswert — neben einer ganzen Reihe anderer kleinerer Schöpfungen gleicher Art — sind im Verlauf der allerletzten Jahre auf seinem, in dieser Hinsicht fast jungfräulichen Boden erstanden, hervorgegangen aus einem Atelier, dem seines größten Bildhauers — Carl Milles. Hoch über den Ufern eines Ausläufers der „Salzsee", in den Schären Stockholms, auf der der Hauptstadt nahe benachbarten Insel Lidingö, liegt der prachtvolle Künstlersitz, den er sich geschaffen, eine einzigartige Stätte höchster Kultur und edelsten Geschmackes, die der Künstler selbst mit Recht, als Rahmen für sein Lebenswerk, als Anlage unter seine wichtigsten und bedeutendsten Leistungen rechnet. Mit ihren südlichen Zauber atmenden Gärten und Terrassen, ihren Brunnen, Säulen und Statuen, eingebettet in die nordische Natur, Mittelmeerwelt und Baltenstimmung aufs glücklichste vereinend, scheint sie uns gerade in dieser so völlig gelungenen Verbindung beider Elemente für das Wesen der Kunst ihres Erbauers überhaupt von grundlegend-charakteristischer Bedeutung zu sein. Hier also sind während der letzten beiden Jahrzehnte all jene großen und kleinen, ernsten und heiteren Werke erdacht und erschaffen worden, die heute bereits nicht nur die Plätze vieler Städte Schwedens zieren und in seine Museen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

längst als Hauptstücke Eingang gefunden haben, sondern auch die ersten öffentlichen und privaten Sammlungen des Auslandes, allen voran Englands, zu erobern beginnen. Viele Aufsätze in allen Weltsprachen, auch in deutscher Zunge*), neben mehreren großen Publikationen**), haben sich schon mit den Arbeiten des Meisters beschäftigt; wir wollen uns heute auf seine, fast alle der letzten Schaffensperiode angehörenden Brunnenschöpfungen beschränken, die ein besonderes Kapitel in seinem Gesamtwerk ausmachen.

Da haben wir als den frühsten in der Reihe der großen Vier (enthüllt 1926) den Europabrunnen in Halmstad, einer kleinen Provinzhauptstadt in Westschweden. Auf ihrem riesigen, etwas öden „Großmarkt",in selbstgenügsamer Schönheit,aber einen Hauch vom Meer, von fernen glänzenden Küsten — selber ein Meerwunder — in die ganze, nicht weit von der See gelegene, reichlich nüchterne Stadt hineintragend, zeigt er als Hauptgruppe, in der Mitte eines großen rechteckigen Bassins, in freier kühner Haltung Europa fast schwebend auf dem Rücken des sich gerade in die aufspritzende Flut niedersenkenden Gott-Stieres, dessen Zunge sich ihrer Hand liebkosend entgegenreckt. Vier Tritonen (wie das Mittelstück aus Bronze), dumpf naturhafte sinnenfrohe Burschen, schwimmen in den Ecken nach den Haupthimmelsrichtungen davon, Fische und Muscheln emporhaltend, die starke Strahlenbündel nach rückwärts gegen die Stiergruppe schleudern: sie scheinen den wilden Rausch der Salzflut selbst sieghaft zu verkörpern.

Ein Griff, fast ein Fund, ließ diese Tritonen sich noch zu einer anderen Gruppierung zusammenfinden, die sie noch eindrucksvoller zur Wirkung kommen läßt. Im Garten von Lidingö ließ der Künstler sie in dem dortigen Teichbassin so aufstellen, daß sie zu zwei und zwei in der gleichen Richtung geschwommen kommen, durch die hinter ihnen von der Terrasse niedersteigende Granittreppe im Ausdruck ihres Triumphzuges noch einmal gesteigert. Wunderbar der Reiz der sich spiegelnden Bronzeleiber in der stillen Flut — wie verzaubert das Bild, wenn die wilden Wasserstrahlen plötzlich herausschießen, während zugleich ein feiner Schleiernebel vor den Figuren aufsteigt: der ganze umhegte Bezirk scheint dann ein einziger Tummelplatz der Freude, ersten ursprünglichen Lebens, das auf den Namen des Dionysos hört. Hier sind Plastik und Wasser zu überzeugender Einheit verbunden, — dieser Platz zeigt, wie wahre „Gartenkunst", mehr vielleicht als jede andere, heute noch Mythos (nicht nur Mythologie) zu gestalten vermag.

Wir bleiben im Kreis dieses sich in der Kunst wie in einem Auge mit tausend Facetten spiegelnden Urelements, wenn wir uns dem Industriebrunnen vor der Technischen Hochschule in Stockholm zuwenden (1926). Keine spielerische Allegorie, bedeutungsschwangere Figuren in künstlichem Aufbau, sondern eine mächtige, kreisrunde Bronzeschale mit schräger gerader Wand, deren drei phantastisch schwingenden Mündungen kräftige Wassergüsse entströmen, während eine quellenartig nicht sehr hochsteigende Fontäne die Mitte hält. Ringsum aber in voller Höhe der Schale ein fortlaufender Fries in ziemlich hohem Relief, der in übermenschlichen Gestalten, Kentauren und Amazonen, den Kampf der Elemente, den Urstreit in der Natur schildert und zu dem „πάντα ῥεῖ" des Wassers das andere Wort des dunklen Heraklit: „Krieg ist der Vater aller Dinge" in großartig einfacher Formensprache und Bildkraft gesellt. Prächtig der gleichmäßig wilde Rhythmus der in die Schlacht stürmenden Amazonen, grandios Flucht und Zusammenbruch der von Hundebestien angepackten Roßriesen. Wie sehr sich der Künstler selbst des tiefsymbolischen Gehalts seiner Schöpfung bewußt war, bezeugen die von ihm auf den unteren Rand geschriebenen (in Übersetzung lautenden) Worte:

Ewig Streit	Die Welten streiten
Niemals Friede	Die Menschen streiten
— ist das Leben.	— alles ist ein Rätsel.

In bezeichnendem Abstand an Größe und Bedeutung zu den zwar von ihm gebändigten, aber nie zu bezwingenden Naturgewalten hat der Mensch, in seinen Handwerken als den Keimzellen der einzelnen Industrien dargestellt, in sechs einzelnen kleinen Relieffiguren am niederen Granitunterbau des Beckens seinen Platz gefunden. Während in dem Haus dahinter immer neue Mittel ersonnen werden, die Kräfte der Natur in den Dienst des Menschen zu zwingen, hat hier der schöpferische Künstler ein dauerndes Mahnmal der Überlegenheit und — Rätselhaftigkeit alles Naturgeschehens den Generationen vor Augen gestellt.

Auch eine kreisrunde Bronzeschale, aber von gänzlich verschiedenem Eindruck und Charakter, begegnet uns als des Künstlers nächstes Werk (1927) auf dem großen forumsartigen Platze vor dem neuen Museum in Gotenburg. Hier ist nicht von der Elemente Schreckhaftigkeit, Größe und Bedeutung die Rede, sondern mit „Spiel der Fluten", der im durchsonnten Meer sich tummelnden wirklichen oder darin gedachten mythologischen Geschöpfe, wäre das Thema der Form-

*) In dieser Zeitschrift erschienen bereits zwei Artikel, von Walter Unus (Bd. 32, Heft 9/10) und Helmuth Duve (Bd. 43, Heft 1), über den Künstler.

**) Das letzte und größte Werk über Milles von M. P. Verneuil, in zwei Bänden (auch mit deutschem und englischem Beitrag) bei van Oest, Paris 1929.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. EUROPA DES EUROPABRUNNENS ZU HALMSTAD

Nach der 1. Fassung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. TRITON VOM EUROPABRUNNEN IN HALMSTAD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. TRITONENGRUPPE IM GARTEN DES KÜNSTLERS IN LIDINGÖ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

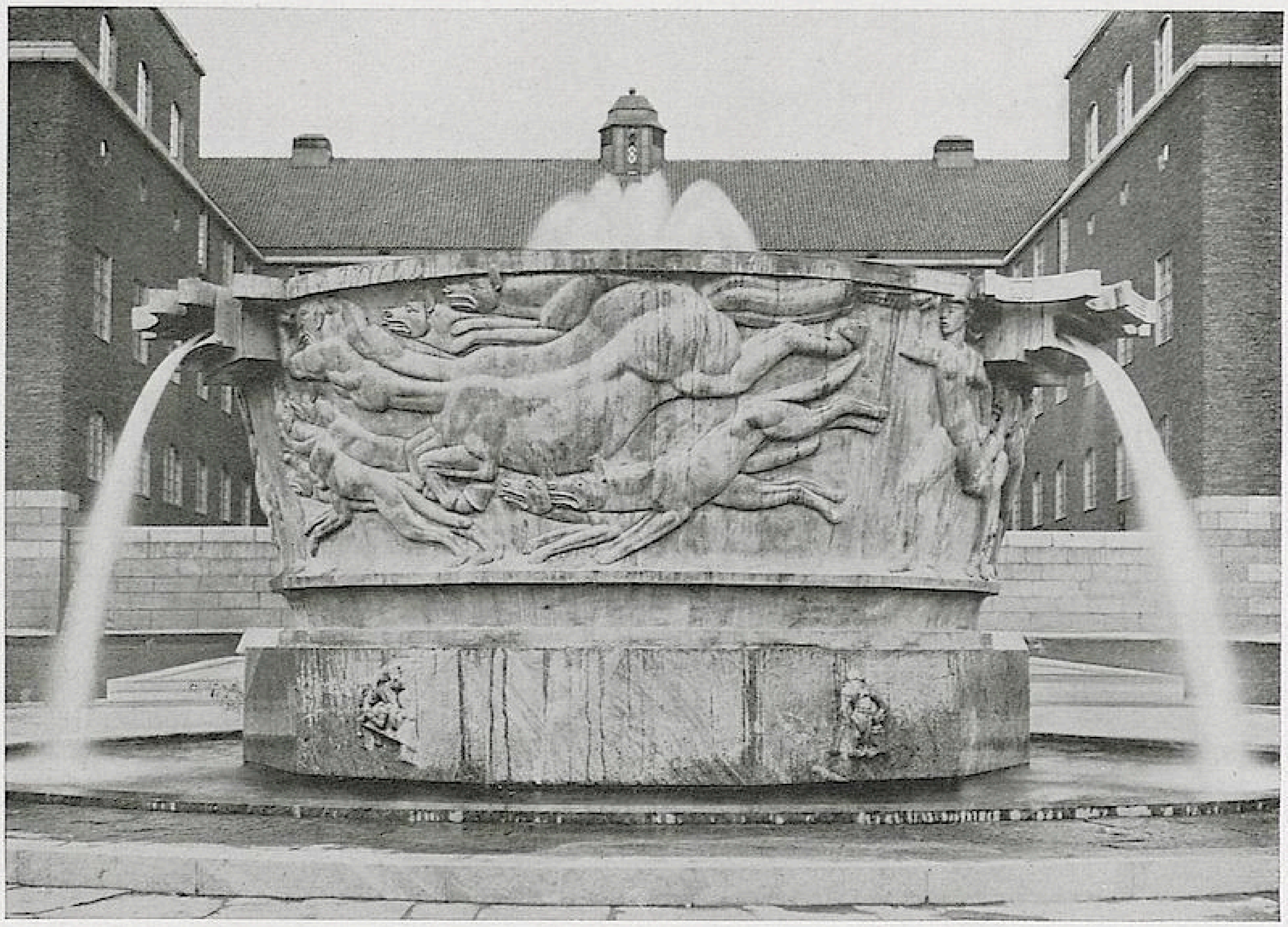
CARL MILLES. TRITONENFONTÄNE IM GARTEN DES KÜNSTLERS

gestaltung sowohl wie Ausschmückung dieses ganz niedrigen, flachen, ringsum in stärkstem Hochrelief getriebenen riesigen Beckens wohl am besten umschrieben. Hunger, Angst und Liebe sind die Untertitel der lustigen Fabel in drei Abschnitten, die der Künstler sich für diesen Reigen erdacht und zu launiger Darstellung gebracht hat. Die Anordnung aber all dieser zum großen Teil fast rundplastisch gebildeten Wesen, Haifische und Fischschwärme, Nixen und Meerkerle (von ganz originaler Erfindung), schwimmenden Faune und Einhorne, die ein neckischer Zufall in das ihnen fremde Element getrieben, sich jagend, flüchtend, balgend, aufeinanderreitend und sich überschlagend, oben unmittelbar am Rande, in bauchigen Vertiefungen des plötzlich ohne jeden Übergang abgeschnittenen Beckens, zwischen senkrechten, das Rund verschieden skandierenden Stegen, ergibt die reizvolle Illusion eines Einblicks in eine ideale Unterwasserwelt, die dem Werk einen völlig eigenen, höchst anziehenden und fesselnden Zauber verleiht. Echte Märchenstimmung beseelt das Ganze. In der Mitte des Beckens aber, wo zur Zeit leichte Strahlen in die Höhe schießen, soll sich eine Kolossalstatue von größtem Ausmaß (7 m) erheben, Poseidon, den Gott des Meeres, darstellend, der — nach dem Modell — bartlos und urweltlich, über dem leichten lyrischen Spiel der Umfassung den großen Akzent seiner ebenso gelösten, wie mächtig monumentalen Haltung und Gebärde nur um so stärker zur Geltung bringen wird.

Werner Hoppenstedt

(Der Schlußteil folgt)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL MILLES. INDUSTRIEBRUNNEN IN STOCKHOLM

ANSELM FEUERBACH, DER MENSCH

(Fortsetzung von Seite 22)

HANS VON MARÉES:

„... Bei Feuerbach dampft es jetzt ein wenig: die Gegenwart und Gesellschaft anderer kleiner Menschen belästigt und beleidigt ihn; so auch die meine. Ich wünsche ihm sicher neidlos die Anerkennung, die er wünscht; doch da die, die ihm gebührt, ihn nicht befriedigt, so mag das schwer sein; es ist doch nicht zu erwarten, daß seinethalb andere ihr eigenes Ich vergessen. Doch es hat ja jeder seine Schwächen und wenige hervorstechende Eigenschaften: Darum immer die letzten in Ehren!"

(An Konrad Fiedler; Rom, 2. März 1869.)

Hans v. Marées hatte sich dem um 6 Jahre älteren Feuerbach in aller Hochachtung genähert. Es schien, daß zwischen den beiden bei aller Verschiedenheit doch wieder verwandten Künstlern ein Freundschaftsverhältnis möglich wäre. Beide waren damals „Pensionäre" des Baron Schack, der die verächtliche Gewohnheit hatte, einen durch den anderen beaufsichtigen zu lassen. Marées versah, sehr zum Unterschiede von dem intriganten Lenbach, sein Aufpasseramt in durchaus kollegialem Geiste. An ihrer schließlichen Entfremdung trug der junge Leipziger Mäzen und Kunsttheoretiker Konrad Fiedler unbewußt schuld. Dieser, zuerst eng an Feuerbach angeschlossen, hatte seine menschliche und künstlerische Anteilnahme immer stärker H. v Marées zugewandt, in dem er, wie Feuerbach voller Gekränktheit feststellte, „den größeren gefunden zu haben glaubte". Wie er in seiner Erbitterung gegen Marées den Hochmütigen herauskehrte, erfährt man aus den oben zitierten Briefstellen. So wurde es Marées unmöglich, sich dem anderen wieder zu nähern, wenn, wie er in einem Briefe vom 14. Juni 1870 schrieb, „er sich nicht ganz fortwerfen wollte".

WILHELM TRÜBNER:

„Niemals konnte ich den Eindruck gewinnen, als ob Feuerbach eine unverträgliche, unglückliche oder weltscheue Natur gewesen sei, wie in jener Zeit (es handelt sich um die siebziger

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. DETAIL DES INDUSTRIEBRUNNENS IN STOCKHOLM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. DETAIL DES POSEIDONBRUNNENS IN GOTENBURG

Jahre) von anderer Seite so oft erzählt wurde. Im Gegenteil schien es mir, als ob er ein recht glücklich veranlagtes Naturell besessen hätte, weil er allen unnötigen Bekanntschaften mit großer Virtuosität aus dem Wege zu gehen verstand, um in seinen ihn vollauf beschäftigenden Gedanken nicht gestört zu werden. Auch zeigte sein ideal geformter Kopf nicht, was an Kummer, Neid, Ärger oder dergleichen hätte erinnern können; vielmehr sprach eine heitere Ruhe und ein getroster Gleichmut aus seinen Zügen, wie aus seiner mündlichen Rede.“

(Aus Wilhelm Trübner, Personalien und Prinzipien, Berlin o. J., S. 7 ff.)

FRIEDRICH PECHT:

„Man muß den Mann sehen und man wird begreifen, wie sehr er dazu gemacht war, den Frauen sowohl Huldigungen zu bringen, als auch vor allem sie zu empfangen. Auffallend schön, wenn auch klein von Figur hat Feuerbach ganz das, was die Damen an den Künstlern vorzugsweise zu bezaubern pflegt, jenes gewisse ideale Wesen, das sich in unergründlichen Augen und reichen Locken über einer freien Stirn aussprechend, ihnen am verständlichsten wird. Um so mehr, wenn es sich noch mit einer sehr vornehm gemessenen, fast geheimnisvollen, nie sich hingebenden und doch vollkommen freien, fast fürstlichen Haltung verbindet, die ebensowenig dem Verdacht irgend einer Roheit als unmännlichen Schwäche Raum läßt und sofort die Überzeugung einflößt, man habe es mit einer ungewöhnlichen, ebenso feinen als leicht erregbaren und deshalb allzu naher Vertraulichkeit durchaus aus dem Wege gehenden aristokratischen Natur zu tun, — die aber für das, was ihre Überzeugung ist, nötigenfalls mit unerschütterlicher Festigkeit einzutreten weiß, ihr Gesetz wie ihre Antriebe überall aus dem eigenen Inneren entnimmt — und wie Cäsar lieber im letzten Dorf der erste, als in Rom der zweite wäre.“

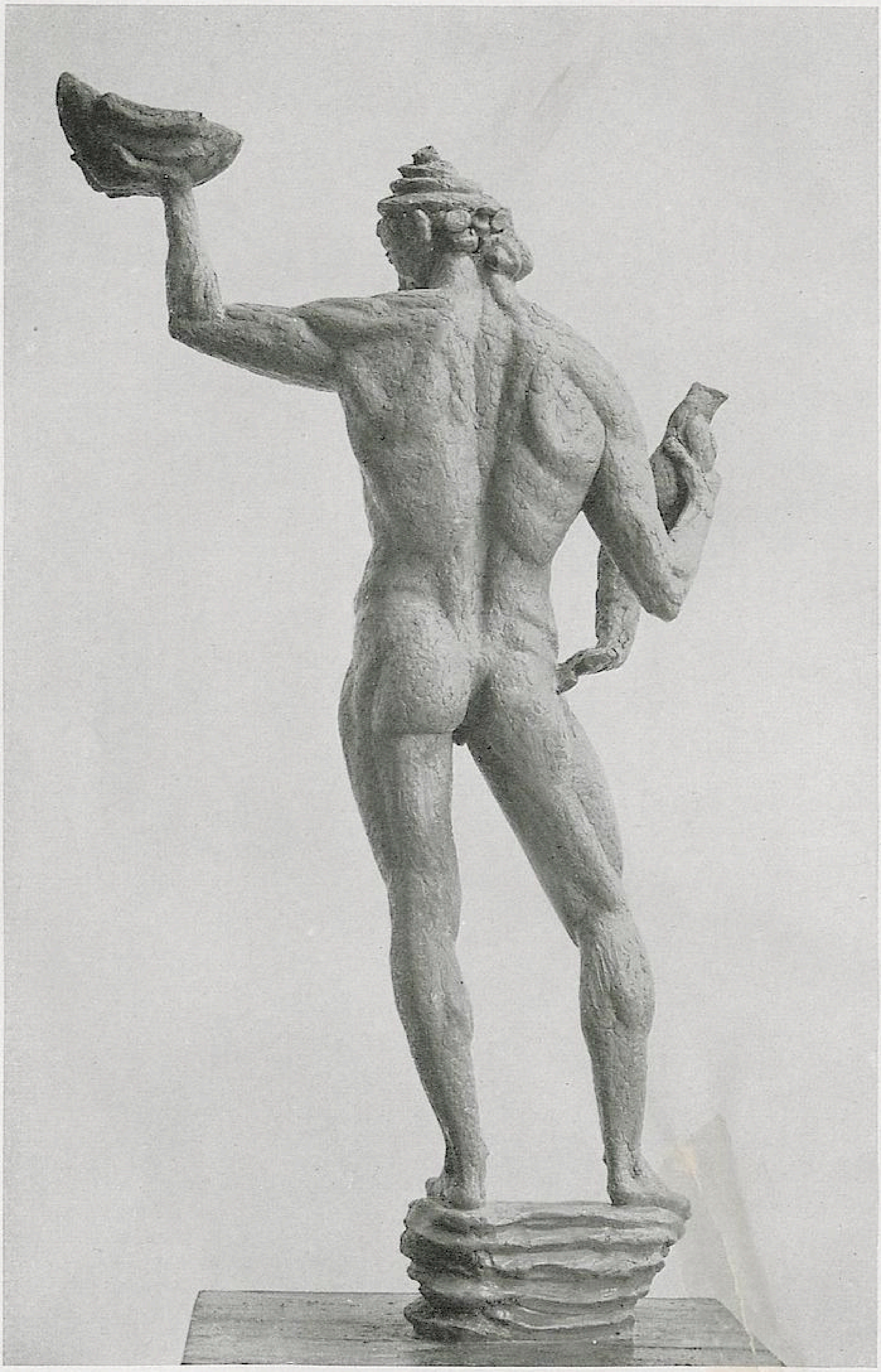
(Aus Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrh., Nördlingen, 1877.) Friedrich Pecht (1814—1903) war als Kunstschriftsteller in München tätig und hatte sich, obwohl seine größere Bewunderung Makart galt, oft für Feuerbach publizistisch eingesetzt.

Dr. Leopold Zahn

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

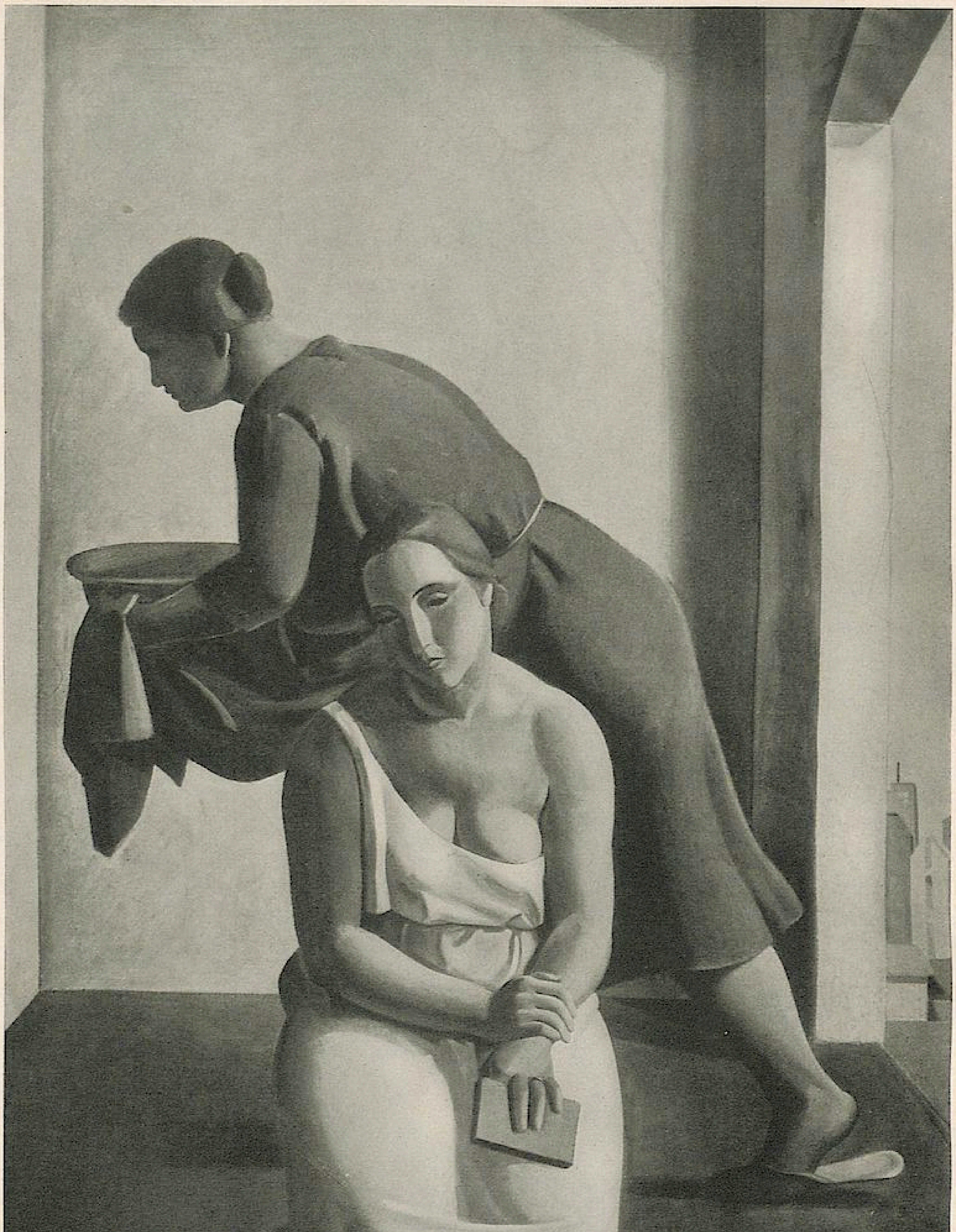
CARL MILLES. BECKEN DES POSEIDONBRUNNENS IN GOTENBURG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. MILLES. MODELL DER POSEIDONSTATUE FÜR DEN BRUNNEN IN GOTENBURG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MARIO TOZZI. KOMPOSITION

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIO TOZZI. FIGUREN IN ARCHITEKTUR

DER MALER MARIO TOZZI

Tozzi lebt und arbeitet seit zehn Jahren in Paris, der Stadt, die, wie kaum eine andere, Künstler auf die Plattform des Ruhmes hob oder noch häufiger in den Abgrund der Vergessenheit stieß. Modigliani, Tozzis Landsmann, hat das Golgatha, nicht mehr aber die Anerkennung seines Künstlertums in dieser Stadt erlebt. Chiricos Aufstieg und Erfolge gingen von Paris aus.

Eine unlängst gezeigte Ausstellung hier ansässiger italienischer Maler ergab das erbauliche Bild einer Kunst, welche die Quellen einer großen Tradition nicht leugnet, ohne dabei die Gegenwart in ihren Gestaltungsgrundsätzen zu ignorieren. Die Zeit mißverstandenen Kokettierens mit der Renaissance, das epidemische Wüten der Spachtelmaler von Capri ist ein er-

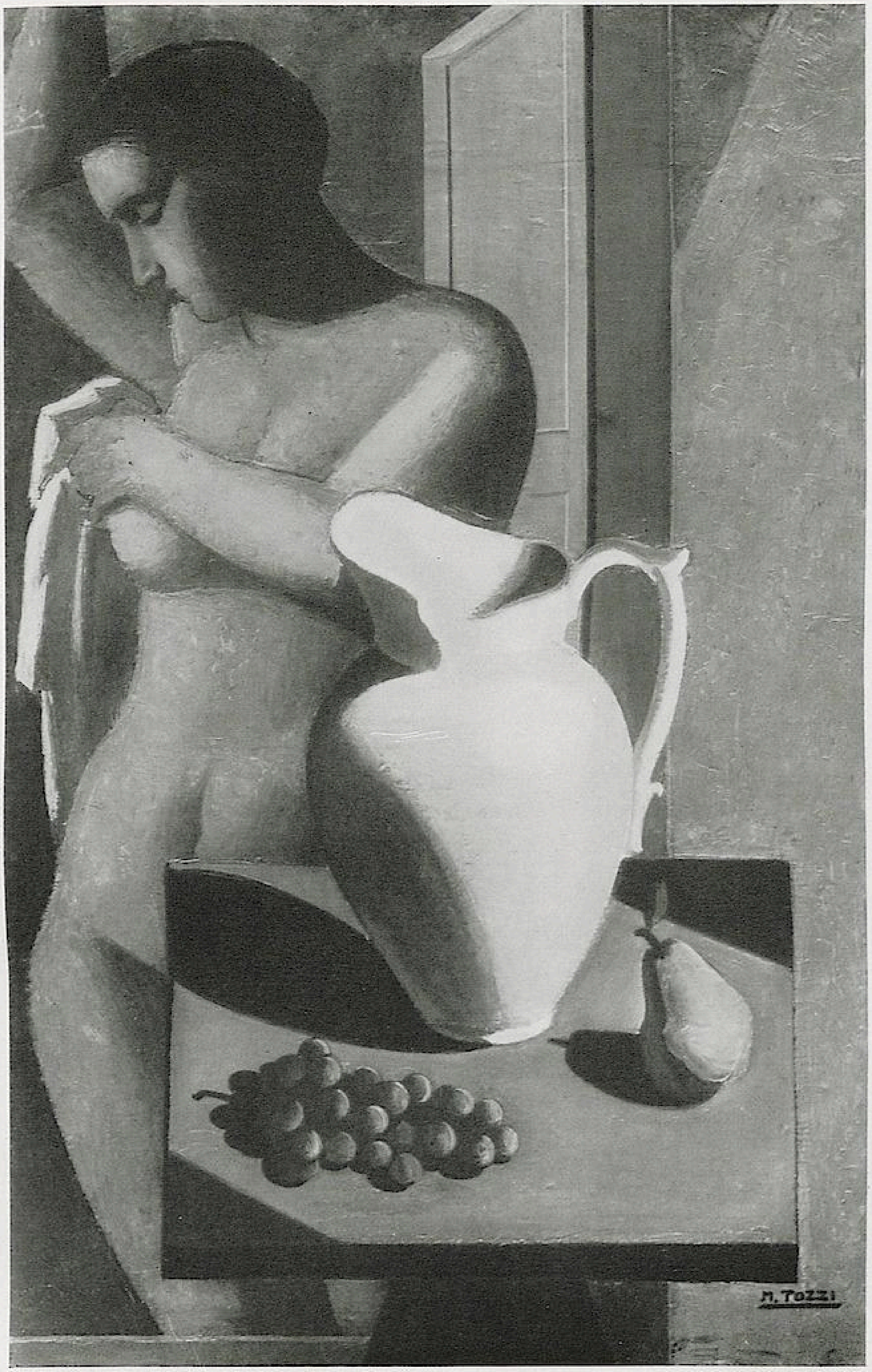
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ledigter Fall für die junge italienische Malerei. Der Futurismus, dieser notwendigerweise umstürzlerische, jedoch in sich abgegrenzte Versuch einer radikalen Wandlung der Dinge, gehört ebenfalls der Geschichte an. Die Reinigungsaktion der Marinetti-Gruppe sah sich abgelöst von den Tendenzen des Kreises der „Valori Plastici". Der Ruf nach einer wahrhaft neuen Renaissance (Wortführer war Carlo Carrà), der gebieterische Wille nach einem risorgimento der in Verfall geratenen Kunst Italiens fanden in den Werken eines Opi, Funi, des eben Genannten und anderer ein fruchtbares Echo. Ein Hinweis auf die Münchner Gruppe des Nach-Expressionismus mit Schrimpf, Kanolt usw. läßt die Parallele verwandter Denkinhalte zu, die später unter dem Schlagwort „Neue Sachlichkeit" über einen Leisten getrieben wurden. Eine dritte Gruppe der jungen italienischen Schule ist das „Novecento", welcher auch Tozzi angehört. Die latent wirkende Kraft eines traditionellen Erbguts in ihren konstanten Formen erkennen, die aus der Geisteshaltung der eigenen Epoche hervorgehenden künstlerischen Denkinhalte verwirklichen, ohne die persönliche Eigenart in eine Formel zu zwängen: dies sind die Richtlinien des „Novecento". Die in Tozzis letzten Arbeiten erreichte Schaffensphase erhärtet ganz besonders die zitierten Grundsätze am einzelnen Fall. Nach obligatem Akademiebesuch in Bologna, nach ehrlich gemeinter und im Zeitirrtum zu suchender Reverenz vor dem Impressionismus findet der junge Norditaliener verhältnismäßig früh den geistigen Haltepunkt für sein Schaffen. Paris, der Umstapelplatz künstlerischer Werte und Richtungen, verwirrt ihn nicht. Der Atavismus seiner Rasse macht ihn immun gegen die Einflüsse örtlicher Tendenzen. Er erkennt die Gestaltungsweise des Kubismus in ihren Wurzeln und bewahrt sich gerade deshalb davor, sie mit den Voraussetzungen seiner eigenen Entwicklungsmöglichkeiten zu vermengen. Den Glauben an neue Bildinhalte, den Unabhängigkeitsbegriff von Form und Farbe teilt er mit Picasso, Derain und anderen französischen Zeitgenossen. Zum Endziel einer gemeinsamen Wahrheit führen indes verschiedene Wege. Tozzi entdeckt die spezifische Grundlage seines Schaffens in der künstlerischen Vergangenheit seines Landes und erwirbt sich durch die Konfrontierung mit einem Mantegna sowie anderen Meistern des 15. Jahrhunderts die geistigen Bausteine, nicht etwa die imitativen Mittel zu einem neuen Klassikertum. Tozzi findet von Bild zu Bild die stets reicher sich entfaltende Fähigkeit persönlicher Aussprache und durchdringt das Stoffliche mit schöpferischem Eigenleben. Er sucht die Gegenstandsform mit der Gesamtstruktur einheitlichen Kompositionsbildes in Übereinstimmung zu bringen. Sein Ordnungsprinzip ist nicht das der Kubisten, wohl aber die Formanschauung eine neue. Er steigert die dingliche Wirkung bis an die Grenzen schärfster Erkennbarkeit und geht niemals von der Erscheinung, stets von der Tatsache eines Gesichtssinneserlebnisses aus. Die Farbe wird zum konstruktiven Mittel. Der gesättigte und sonore Lokalton kommt der Gliederung des Bildganzen in große ruhige Flächen und seiner Bestimmung als Funktion der Volumen entgegen. Darum auch keine Modellierung. Die skulpturalen Formen der Figuren harmonieren mit dem architekturalen Rahmen. Die Perspektive ist in Tozzis Bildern nicht von optischen Gesetzen abzuleiten. Sie bleibt eine Variante innerhalb des Gesamtthemas, jedoch nichts weiter. Die sachliche Prägnanz gehört zum Wesen dieser Malerei. Die Miteinbeziehung eines Landschaftsausschnitts ins Innenraumbild harmoniert mit dem Gefühl für Tektonik und ist nicht schlechthin als aufgegriffene Reminiszenz an das Quattrocento zu erklären.

Beschwören Chirico und der junge Savinio in ihren Bildern die drohenden Gespenster glorreicher römischer Vergangenheit, vereinen Campigli geistige Bände mit den primitiven Freskomalern, so ist Tozzi der Sachwalter eines Mantegna und Piero della Francesca.

Hans Heilmaier

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MARIO TOZZI. DER ROSA KRUG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY JAECKEL. STILLEBEN

NEUERE GEMÄLDE VON WILLI JAECKEL

Seitdem Willi Jaeckel in Rom weilt, begegnet man wieder öfters seinen Gemälden in den Ausstellungen. Der nun Vierzigjährige scheint nach den letzten und schwersten Bemühungen in einer Zeit, wo noch die verkohlten Balken des Krieges schwelten, seine Malerei konsolidiert zu haben. Aus dem Krieg zurückgekehrt, verwirrte ihn der Lärm der Zeit vorübergehend; er schrieb: „das Licht schien wieder, das Licht aus eigenem Licht geboren. Die Dämmerung zerreißend, sah ich es wieder, und es zu sehen, heißt auch erkennen. Aber das Himmelreich will erzwungen sein. Durch Überwindung der Persönlichkeit gelangt man dahin, indem man sich begreift und Gott. Der Geist siegt über Leben und Stoff."

Während dieser letzten Verwandlung war Stille um den Maler. Vielleicht fürchtete man, ihn zu günstig beurteilt zu haben. Sogar bei denen, die ihre hohe Wertschätzung für Jaeckel betonen, fühlte man die Unsicherheit und den heimlichen Vorbehalt. Ihr Lob verstummte leicht, als fürchteten sie, zu weit zu gehen. Was ist eigentlich der Grund solcher Vorsicht? Es fällt nicht leicht, Jaeckels Kunst zu definieren. Nicht, daß er sich in seiner Malerei verbirgt, sondern er gibt sich ganz. Wie gesagt, es scheint,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY JAECKEL. BAUMLANDSCHAFT

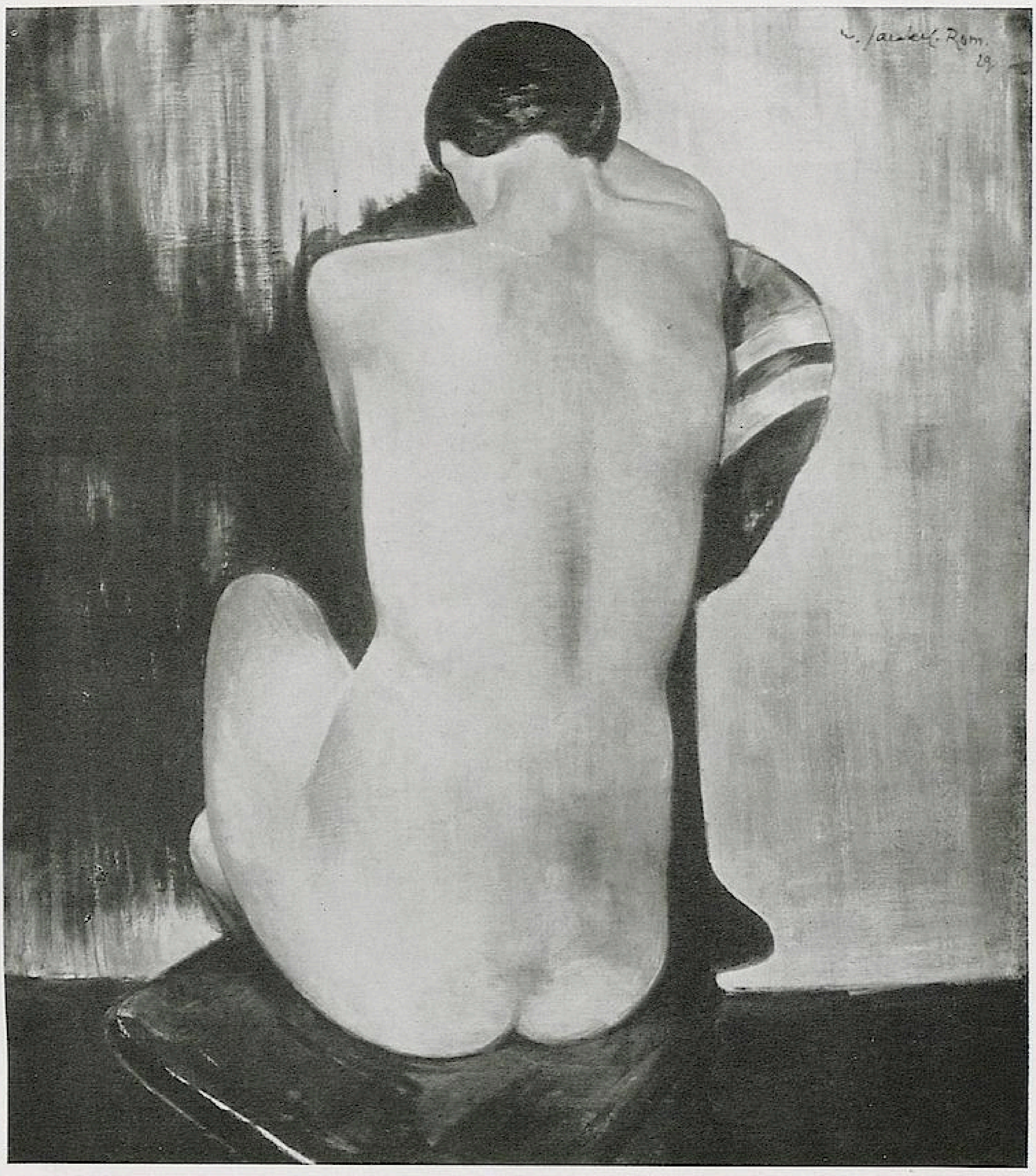
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY JAECKEL. BILDNIS

ereignisse fassen, die trockene Durchsichtigkeit der Luft und die klaren Schatten.
Jaeckel erschließt Landschaften. Ganz langsam läßt er sie entwickeln. Er erfindet sie nicht; er legt sie einfach bloß. Sie wird ein großer, übersichtlich geordneter Garten. Ewig sind die Blätter üppig. Alles wird groß und bedeutend. So entsteht des Malers maßvolles, harmonisch wirkendes Paradies.
Inmitten dieses Paradieses erhebt sich aufrecht und voll die menschliche Figur. Oft begegnet man ihr in der Haltung von Vegetabilien und der Wesen, die von der Natur inspiriert leben. Allen Akten eignet eine besondere Mächtigkeit, die auf den ersten Blick oft Bestürzung erzeugt. Die Wölbungen der Hüften und Schultern sind nicht abgeschwächt worden. Sieht man länger zu, so bemerkt man, daß die Form nur überragt, um ihren Platz zu behaupten. Man kann mitunter die weite Zeichnung der Glieder für nachlässig halten. Aber, wenn die Muskelansätze und anderes verheimlicht sind, so geschieht das nur, damit die Augen durch nichts in der Verfolgung der Bewegung, der vollendeten, geschlossenen Linie abgelenkt werden. Alle Vereinfachungen suchen nicht etwa Barbarisches, sondern zielen nur auf das Gemäße, Angemessene und Maßvolle.
Der Natur wird keine Gewalt angetan. Die Komposition begnügt sich, sie zu erwecken. Indem Jaeckel die Farbe abschwächt und ihre völlige Blüte unterbricht, gewinnt er die eigenartigen, für ihn bezeichnenden Töne, die in Flecken vielgestaltig die Oberfläche der Dinge beleben. Ihre ineinandergehende Verschiedenheit sammelt sich nach und nach in breiteren Flächen, deren Zusammenhang die Körperlichkeit ergibt und den Raum bildet. Es ist das Gegenteil der impressionistischen Methode und hat auch mit der expressionistischen gar nichts zu tun.

diese Malerei sei konsolidiert. Man kann nunmehr sicher sein, den Maler dem Bilde gleich zu finden, das seine Gemälde bei den letzten Gelegenheiten von ihm gemacht haben.
Die Nachhaltigkeit dieser neueren Gemälde, der Akte, Landschaften und Blumenstilleben, ist erstaunlich, sie dauern im Gedächtnis. Die Farbe gleicht nicht jener, die das Licht wie eine Flüssigkeit über die Dinge ausbreitet, sie ist unbeweglich, sie kommt aus dem Innersten der Dinge, aus seiner Essenz; sie ist nicht Hülle, sondern Ausdruck der inneren Beschaffenheit. Deshalb hat sie die innere Trockenheit der Flamme. Es scheint, Jaeckel habe das glanzerloschene Leuchten der Töne dadurch erzielt, daß er der Oberfläche dieses glänzende Flüssigsein genommen hat, in dem die Lichtschwankungen der Atmosphäre spielen. Zweifellos kann er auf diese Weise die feinsten Licht-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLY JAECKEL. RÜCKENAKT

Frauenakte stehen heute in der Mitte von Jaeckels Bemühungen. Ihre Sinnlichkeit ist niemals ganz entfaltet; sie behalten sie, kondensiert, wie ein Getränk, das die Erinnerung bezaubern soll. Denn diese Malerei sucht vor allem das Bekenntnis. Während Jaeckel malt, denkt er ununterbrochen daran, seine schweren Gedanken zu bekennen, sie zu übertragen und den anderen aufzubürden. Nicht immer gelingt es ihm, diese Absicht dem Wesentlichen unterzuordnen. Aber in einigen Gemälden spricht er uns wie befreit an. Es gibt etwas, an dem das Vorübergehende vorübergeht. Daher sind die wesentlichen Dinge in diesen Bildern von Dauer. Personen wie Landschaften erwecken den Eindruck der Beharrlichkeit. In den besten Frauenakten bannt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

die Schwere des Nachmittags in Rom die Bewegungen wie Trauben an das Geäst.
In den Bildnissen prägt Jaeckel keine überraschende Haltung, sondern die brennende Größe der Ruhe. Die Farbe der Gewänder leuchtet in ihrer Pracht, aber im Augenblick, wo sie blendet, hält sie inne und verliert sich in Mattigkeit. Die Form ist in dicht folgenden Übermalungen festgelegt worden, langsam und mit Vorsicht; sie soll sich nicht mit dem billigen Glanz des Rausches umgeben. Man spürt die Lust der Farbe, sich so im Innern der Dinge einzurichten und sich nach deren Form zu verteilen. Die Zeichnung besteht aus einigen vollendeten Linien; um den Körper sind sie wie leichte Bögen und zarteste Kreise gelegt, wie ein Arm umgeben sie ihn. Die Zeichnung sammelt überall die verhauchte Anmut, hält sie an, sobald sie den Körper verlassen will wie die Liebe, die schweigend an die Brust drückt. Überall muß der Strich der Bewegung zuvorkommen, um sie zu umschließen, er muß bis ans Ende der Bewegung gehen, um sie aufzuhalten. Leise überschreitet er das Maß, aber nur, um es festzuhalten.
Immer wird der Maler von dem unendlichen Sehnen nach Vollkommenheit zum Werk getrieben. Er erinnert sich der Ursprünge, wo Harmonie noch waltete. Manchmal, von irgendeiner beglückenden Kraft bis an die Grenze des Paradieses getragen, betrachtet er es in nächster Nähe, belebt es mit seinem Blick, zwingt es, alle seine Wunder blühen zu lassen. Manchmal verliert er es aus dem Auge und irrt klagend durch die Dunkelheit der Welt. Aber niemals vergißt er es, niemals verläßt ihn der Gedanke dessen, was vollkommen, friedebringend und ewig ist.

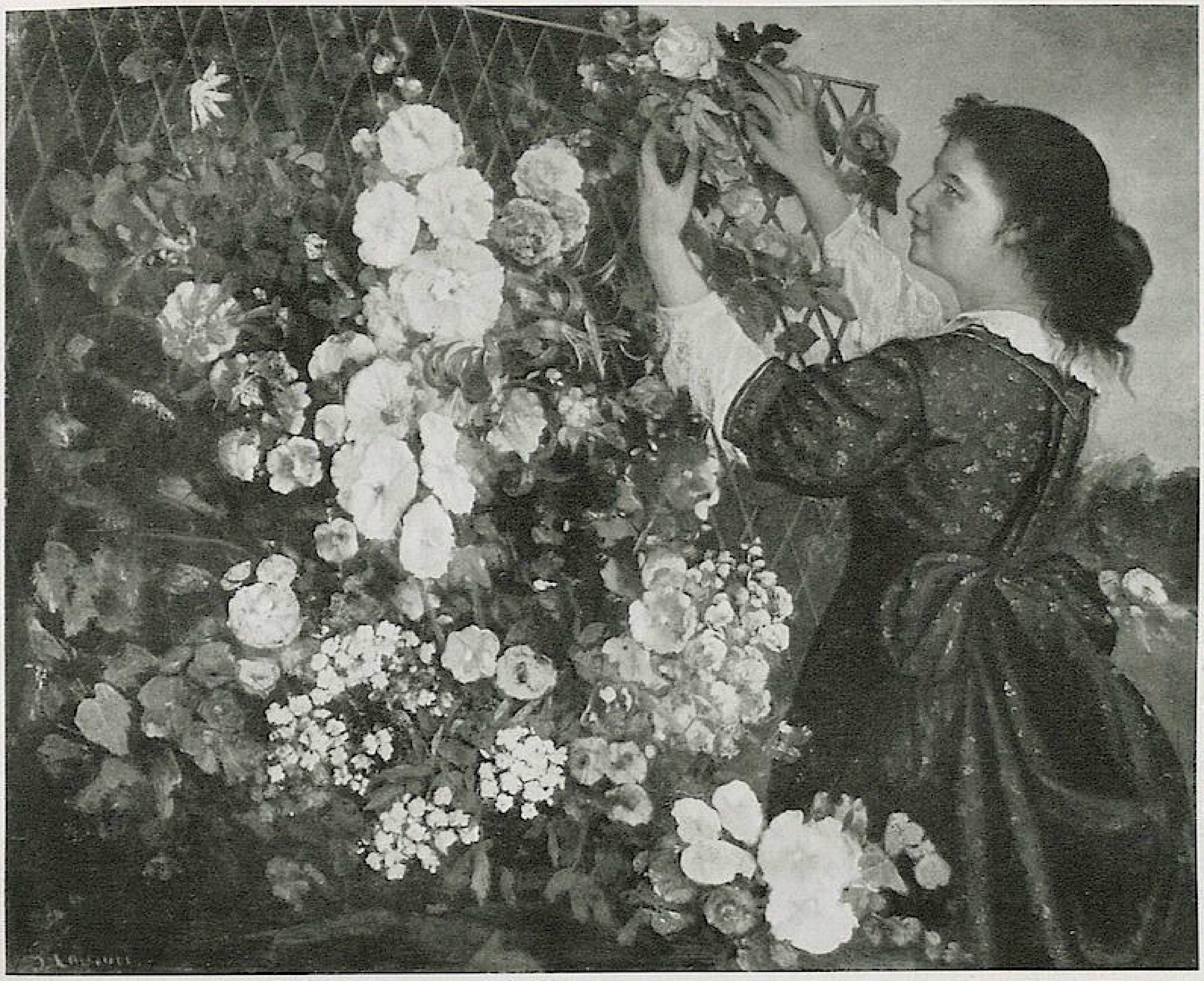
Martin Richard Möbius

WILLY JAECKEL. LIEGENDER HALBAKT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GUSTAVE COURBET. MÄDCHEN IN DER HÄNGEMATTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GUSTAVE COURBET. MÄDCHEN MIT BLUMEN

GUSTAVE COURBET UND SEIN WERK

AUS ANLASS DER COURBET-AUSSTELLUNG IM PALAIS DES BEAUX ARTS IN PARIS

Vor zwei Jahren hatte eine Pariser Galerie die fünfzigste Wiederkehr von Courbets Todestag zum Anlaß einer retrospektiven Ausstellung gemacht, die zwar enttäuschte, jedenfalls aber den Auftakt zu neuerlichen Diskussionen und Buchveröffentlichungen über den Maler von Ornans lieferte. Diese Retrospektive konnte als private Vorläuferin der von der Stadt Paris im Frühsommer organisierten großen Courbet-Schau gelten, welche über 100 Ölbilder, Zeichnungen, Plastiken und Dokumente umfaßte. Deutschland, Ungarn, Japan, die Tschechoslowakei, die skandinavischen Länder, das New-Yorker Metropolitan-Museum, zahlreiche französische und ausländische Sammler, Louvre und Provinzmuseen haben zum Zustandekommen der Ausstellung beigetragen. War auch diese Veranstaltung keine lückenlose, so genügte das Gezeigte

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

indessen vollauf, um die imposante Silhouette Courbets und seiner Kunst neuerdings zu beschwören. Kein Werk eines anderen Künstlers ist von Zeitgenossen und Nachwelt widersprüchlicher eingeschätzt worden als das seine. Die Nennung seines Namens allein scheint zu genügen, um die Polemik stets von neuem zu entfachen. Doch wie man auch zu ihm stehen möge: sein Werk bleibt mit allen Vorzügen und Schwächen ein Markstein am Wege der Malerei des verflossenen Jahrhunderts.

Wie war die Situation zur Zeit seiner Anfänge? Mit Delacroix, Corot und den meisten Malern der Landschafterschule von 1830 bekam er die Abneigung des Publikums und Instituts zu spüren. Das Sujet spielte, wie immer, für die Masse eine ausschlaggebende Rolle. Das Publikum war an die Historienmalerei der Akademie gewöhnt. H. Vernet, Couture, Delaroche und andere ephemere Größen waren die Lieblinge der Stunde. Ingres, der David-Schüler, stand als einer der wenigen bedeutenden Anhänger des Klassizismus aus demselben Grunde im Ansehen. So ungefähr war die Lage, da der Zwanzigjährige 1840 unter dem Vorwande, die Rechte zu studieren, nach Paris kam. Daß er Maler wurde, hatte er sich bereits als Schüler des königlichen Lyzeums in Besançon vorgenommen, wo Flajoulot, ein David-Begeisterter, ihn die strengen zeichnerischen Formen lehrte. Über den gebräuchlichen Maler- und Atelierbesuchen und einer ersten Umschau vergeht mehr als ein Jahr. 1842 findet er ein Atelier in der Rue de la Harpe und wirft sich mit aller Kraft auf die Arbeit. Zwischendurch malt er Kopien nach denjenigen der Meister, deren Technik und Art ihm zusagt. Die Musestunden verbringt er häufig im Louvre. Seine in Kraftsprüchen sich gefallenden Urteile werden uns durch Duret und noch andere seiner Historiographen übermittelt. Rembrandt ist für ihn etwas ganz Erhabenes; daneben glänzt das Dreigestirn Velasquez-Ribera-Zurbaran. Ostade ist sein Liebling und Holbein eine künstlerische Respektsperson. Von den Italienern findet im allgemeinen nur Veronese Gnade vor seinen Augen. Tizian und Leonardo nennt er „filous". Raphael ist das rote Tuch für den Stier. Man braucht an Courbets Aussagen nicht zu zweifeln. Man nimmt sie aber besser nicht für volle Münze. Zu manchen der im Sinne der Gerstenbergschen „Venus und Psyche" gemalten Kompositionen (die im Petit Palais gebotenen Beispiele bewiesen es neuerdings) hat die italienische Renaissance trotz allem Pate gestanden. Wie es um den Maler Courbet — nicht um den polternden Plauderer — tatsächlich steht, vernehme man aus seinem eigenen Munde: „Je n'ai pas plus voulu imiter les uns et copier les autres. J'ai étudié en dehors de tout esprit de système et sans parti pris l'art des anciens et modernes . . ." — Die einzelnen Etappen seines künstlerischen Werdegangs bekräftigen das Gesagte. Er ist viel zu sehr Instinktmensch, um sich von irgendwelchen Tendenzen leiten zu lassen. Viel zu sehr Praktiker, um sich in fruchtlosem Theoretisieren zu verausgaben. Courbet war nicht auf die Vervollkommnung einer persönlichen Handschrift aus. Ungeachtet manches Versagers und gewisser Plattheiten (so die Riesenleinwand „Pompiers courant à un incendie"), sündigte er nie durch bloße und bewußte Bravourleistungen des Pinsels. Sein Frühwerk zeigt bereits die sehr unterschiedliche Arbeitsweise, welche ihm eigentümlich ist. Wer dächte vor dem 1844 entstandenen Porträt seiner Schwester Juliette, das auch ein Schwind gemalt haben könnte, an die nach Sujet und Auffassung durchaus romantischen „Amants de la Campagne", an das Selbstbildnis „Courbet au chien noir", das gerade um dieser Charakteristiken wegen den Beifall der Kritik fand? Die folgenden Jahre ergeben eine reiche Ernte. Die „Hängematte", eine einwandfreie, ja meisterliche Komposition, der „Cellospieler", „L'après-diner à Ornans", „L'Homme à la ceinture de cuir", „L'Homme blessé" und andere Bilder. In den zwei letztgenannten Arbeiten hat sich Courbet, wie in vielen der Männerbildnisse, selbst dargestellt. Die beiden Werke zählen zu den Gipfelleistungen seines Lebenswerks. Die Malweise des Hell-Dunkel ist den Holländern entliehen. Nach einer Reihe von Mißerfolgen und Ablehnungen durch die Jury bringt der Salon von 1849 den ersten großen moralischen Erfolg. Der Staat kauft das „Après-diner à Ornans". Delacroix ist von dieser Arbeit begeistert. Ingres tadelt das Vulgäre darin.

Der Realismus

„Le titre de Réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques." Beurteilt man die weltanschaulichen und gesellschaftlichen Umwälzungen vom Standpunkt erhitzter Stammtischgespräche aus, so hat Courbet Recht. Es wäre jedoch falsch,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GUSTAVE COURBET. DIE FRÄULEINS AM UFER DER SEINE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

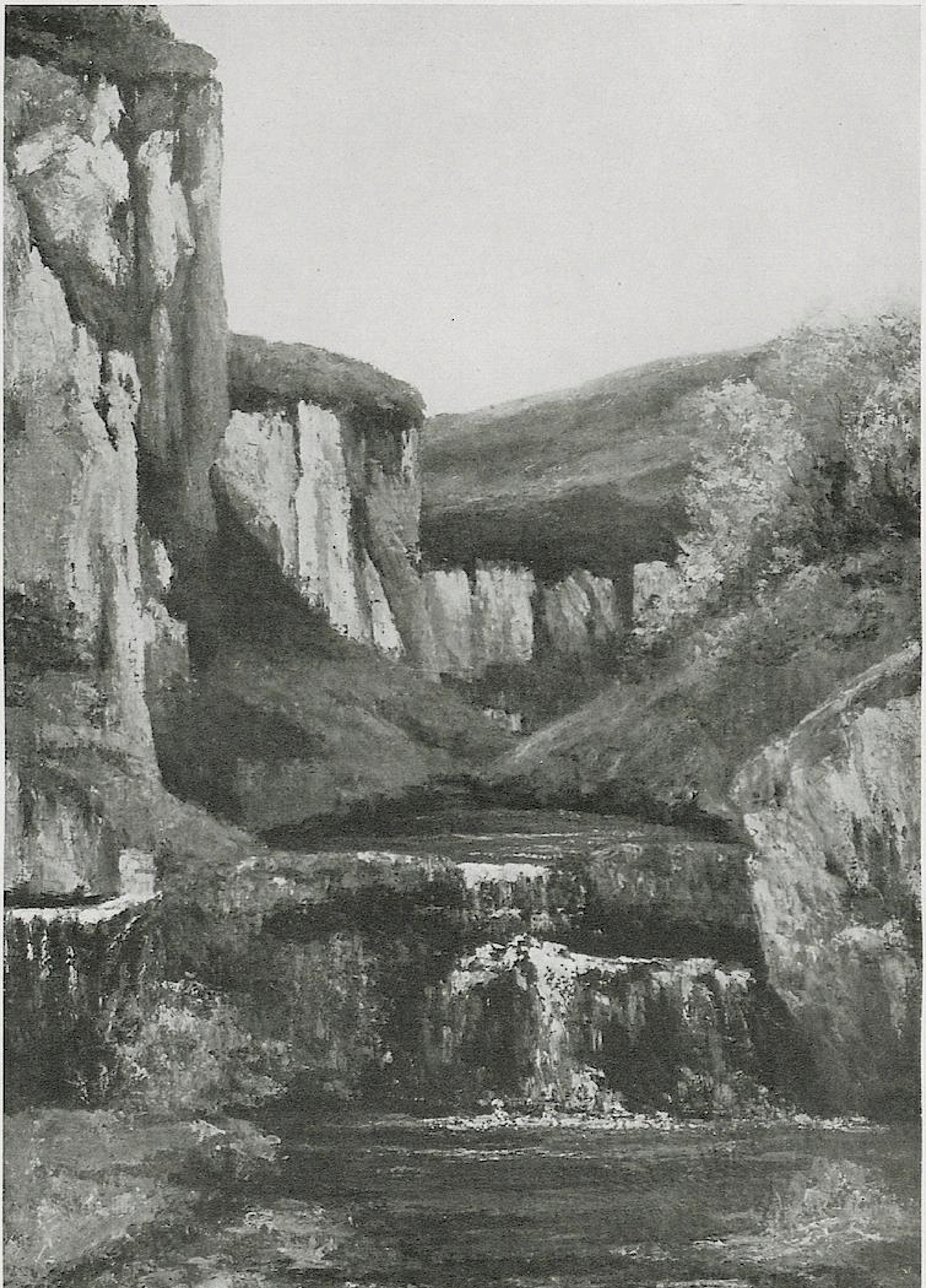


Photo Bernheim jeune, Paris

GUSTAVE COURBET. LANDSCHAFT MIT WASSERFALL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Bernheim jeune, Paris

GUSTAVE COURBET. WINTERLANDSCHAFT MIT REHEN

eine aus der Zeitstimmung hervorgegangene Bewegung für das Gehirnprodukt eines Literatenkreises zu halten. Das Neue, womit die Stammgäste der Brasserie Andler vielleicht einen mehr oder minder bewußten Kult trieben, lag in der Luft. Man war der verlogenen Allüren der bürgerlichen Gesellschaft überdrüssig. Ihre Haltung spiegelte sich in den posenhaften Machwerken jenes Teils ihrer künstlerischen Zeitgenossen, die aus dem Klassizismus einen Götzen und aus der Kunst ein kleines Handwerk machten. Man war aber auch der Romantiker überdrüssig und schor Delacroix, im Grunde mehr Revolutionär der malerischen Form als Courbet, und seinesgleichen mit den Akademikern über einen Kamm. Champfleury, Prudhon, Vallès, Baudelaire waren die oft recht widersprüchlichen Streiter im neuen Geiste. Die Maler schlugen sich mehr aus einem Anlehnungsbedürfnis heraus auf die Seite der Opposition. Was Kritik und öffentliche Meinung in Courbets Bildern vor allem empörte, war weniger die veränderte Gestaltungsweise, als der radikale Umschwung in der Motivwahl. Alle die zwischen 1849 und 1853 entstandenen Kapitalstücke wie die „Beerdigung von Ornans", die „Steinklopfer", „Heimkehr der Landleute", das „Atelier" und die „Badenden" wurden um der Banalität des gegenständlichen Inhalts wegen abgelehnt. Mochte ein Delacroix in seinen historischen Szenen als Maler um vieles kühner sein: man akzeptierte ihn wie man einen Couture billigte, einzig wegen des gewohnten Sujets. Für

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den heutigen Beschauer hat der Courbetsche Realismus eine grundsätzlich andere Bedeutung. Nicht etwa im Sinne seiner Anhänger vom Schlage Prudhons, Vallès usw. Diese schätzten seine Kunst auch nur von der thematischen Seite her ein. Wir sehen dagegen in dem unbestechlichen Wahrheitsbedürfnis des Malers dieser Epoche die Pforte zu neuen Wegen sich öffnen. Zum Impressionismus. Wenn Courbet auf die ihm gelegentlich gestellte Frage, warum er so häßliche Leute male, antwortet: „Puisqu'ils sont laids, puis-je les faire beaux?“ bekennt er sich unbewußt zu rein künstlerischen Grundsätzen.

Die Jahre 1853—1864

Eine reiche und fruchtbare Zeit des Schaffens. Courbet macht die Bekanntschaft Bruyas', des Mäzens von Montpellier, den er in seinem Bilde „Die Begegnung“ verewigt hat. Die Ablehnung seiner Hauptwerke im Salon von 1855 zwingt ihn (Manet tat später dasselbe) zur Veranstaltung einer privaten Ausstellung 40 seiner bedeutendsten Bilder und verschiedener Zeichnungen am Pont d'Alma. In den kommenden Jahren entstehen die farbigen und Schwarz-Weiß-Studien zu dem heute im Petit Palais befindlichen großen Bilde „Die Fräuleins von der Seine“. Die im Uferschatten ruhenden Frauen sind in ihrer vegetativen Existenz jener Serie von Blumenstücken verwandt, welche Courbet späterhin malte. Das Kolorit hellt sich auf, ist von einer differenzierteren und reicheren Tonalität. Reisen nach Frankfurt und Brüssel unterbrechen die Aufenthalte in Paris und Ornans. Von der Mainstadt bringt er die Anregung zu jenen Jagd- und Wildszenen mit nach Hause, die mit den zwischen 1863 und 1870 gemalten Meerlandschaften stoffliche Fülle des Farbigen, aber auch die organische Gebundenheit des Bildganzen gemeinsam haben. Sie sagen uns heute mehr als solche Kompositionen wie die „Siesta“ und andere Stücke von mehr imposantem Format als innerer Intensität und künstlerischem Gehalt. 1863 trifft Courbet mit Castagnary, der einer seiner treuesten Freunde wurde, mit Corot und dessen Schüler Anguin in Saintes zusammen. Macht mit diesen beiden und dem Maler Pradelles eine gemeinschaftliche Ausstellung im Ort, die zu schönen Verkaufserfolgen führt. Die reichen Provinzler hatten mehr Verständnis für seine Malerei als die Pariser Bürger.

Akte und Porträts

Courbet hinterließ viele Bildnisse, angefangen vom „Courbet au chien noir“, „Courbet au col rayé“, bis zu den Arbeiten aus der Spätzeit, unter denen die Porträts seines Vaters, Henri Rocheforts, Jules Vallès', dasjenige Trapadoux und viele Selbstbildnisse zu nennen sind. Hierzu kommen die Frauenporträts, durchwegs ohne Kompromiß und auf rein künstlerische Wirkung hin gemalt. Ein Gleiches läßt sich nicht über die Akte sagen. Die „Frau mit dem Papagei“, das „Erwachen“ und die schon einmal zitierte Komposition „Venus und Psyche“, endlich die 1868 gefertigte „Femme nu couchée“ halten den Vergleich mit den „Badenden“, der „Munichoise“, mit dem an Goyas Pinsel erinnernden Akt aus der Hatvany-Sammlung und vielen, heute in Privatbesitz verwahrten Werken dieser Art nicht aus. Erstere verheimlichen nicht das Gesuchte und die Ablehnung an gewisse Renaissance-Vorbilder. Letztere dagegen sind voll strotzender Fülle der Formen und voll aufblühender erlebter Farbigkeit.

Courbet und der Impressionismus

Courbet hat mit Whistler zusammen gemalt. Monet, Manet, Renoir und Cézanne kannte er persönlich, ohne daß er engere Beziehungen mit ihnen gepflogen hätte. Einige seiner späteren Marinen kleinen Formats und das Porträt von Max Buchon (dieses läßt an Manet denken) sind ihrer Struktur nach ganz auf die Erscheinungseffekte farbigen Lichts und Schattens eingestellt. Courbet selbst, der in Géricault seinen Vorläufer erblickte, war sich um die Ellbogenarbeit im Dienste seiner Nachfolger freilich nicht bewußt. Ich gebe Sylvestre, einem Kritiker der Epoche, das Wort, weil er, von C.'s Technik ausgehend, seinerseits zur aufgeworfenen Frage Stellung nimmt: „Il fait grand usage du couteau à palette qui dépose la couleur sur la toile avec une franchise éclatante et brutale, tandis que les poils du pinceau creusent de petits sillons où la lumière vient s'émousser et s'éteindre, comme dans le tissus de velours. L'harmonie de ses tableaux est une simple résultante de tons partiels juxtaposés; de cette façon il obtient le relief des objets, la profondeur aérienne, l'harmonie de la couleur.“ Es ist hier also bereits die Rede von jener Lichtteilung, welche Monet und Manet späterhin in des Malers Bildern studierten. — Courbets Einfluß und Bedeutung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Giraudon, Paris

GUSTAVE COURBET. BADENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

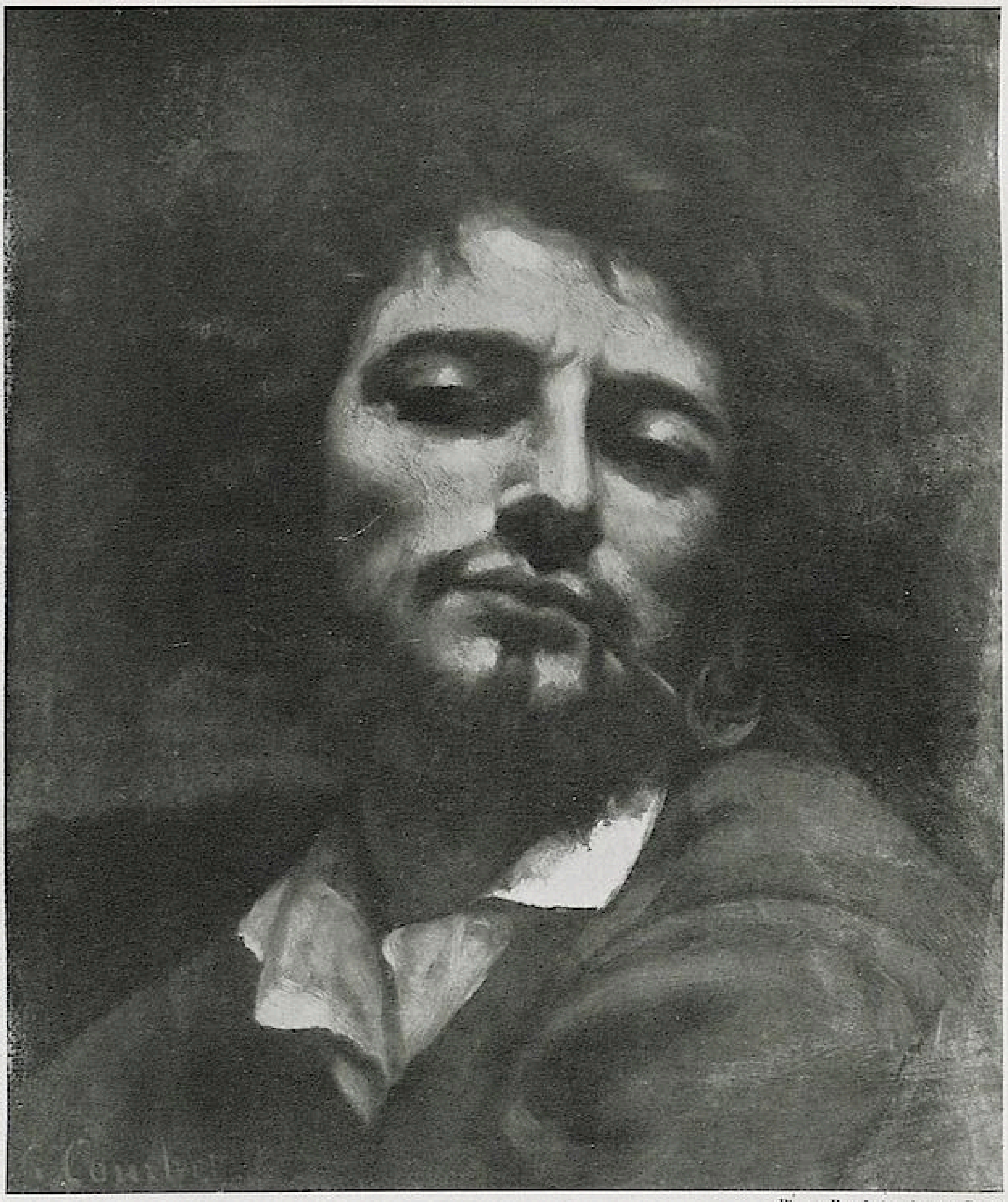


Photo Bernheim jeune, Paris

GUSTAVE COURBET. SELBSTBILDNIS MIT PFEIFE

im Auslande waren zu seinen Lebzeiten größer als in Frankreich selbst. Man denke an die Erfolge seiner Ausstellungen in Belgien, Frankfurt und vor allem in München, wo ihm eine Auszeichnung durch König Ludwig II. zuteil wurde und sein Kontakt mit der Künstlerschaft der Stadt ein sehr enger war (Leibl!). Auch die ungarischen Meister des frühen Impressionismus verdanken ihm vieles.
Die stark mit Anekdoten gewürzte Biographie des Menschen Courbet ist hier absichtlich unberührt geblieben. Zur Genüge bekannt, nimmt sie am Ende der Rechnung nur einen untergeordneten Platz in der Entwicklung des Künstlers ein. Man weiß um seine Irrtümer und bäuerliche Großspurigkeit.
Delacroix, Corot, Renoir kannten das harmonische Kreisrund einer persönlichen Entwicklung. Courbet, und gleich ihm Cézanne, bedeutete einen Wendepunkt. Sein Werk trägt die ehrenvollen Narben eines entscheidenden Übergangs. Darum die nicht ruhenwollende Polemik. Darum aber auch die aus Protest und Anerkennung sich stets erneuernde Anregung seiner wie ein Brachfeld sich erschließenden Kunst.

H. Heilmaier

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Giraudon, Paris

GUSTAVE COURBET. LES AMANTS DE LA CAMPAGNE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Bernheim jeune, Paris

GUSTAVE COURBET. FRAUENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTIKE KÜNSTLERANEKDOTEN

Auf der Insel Rhodus befand sich in der griechischen und römischen Zeit eine berühmte Künstlerschule, aus der große Bildhauer und Maler hervorgingen. Das bekannteste Bildwerk war der Koloß in Rhodus, eine 32 m hohe Statue im Hafen der Hauptstadt, eines der sieben Wunder der alten Welt.

Der bedeutendste rhodische Maler war Protogenes, dessen Bilder noch Jahrhunderte nachher in Rom bewundert wurden. Plinius erzählt von ihm mehrere Anekdoten, die bezeichnende Beiträge zur antiken Kunstgeschichte bieten.

Nach ihm war Protogenes sehr arm, aber er wandte auf seine Arbeiten einen außerordentlich großen Fleiß an, so daß er nicht sehr viel Gemälde schuf. Bis in sein 50. Jahr malte er Schiffe und brachte an den Propyläen neben seinen Figuren Schiffe an, um anzudeuten, womit er angefangen habe.

Als Apelles nach Rhodus kam, suchte er sogleich die Werkstatt des Protogenes auf, fand ihn selbst aber nicht dort. Da zog er mit dem Pinsel auf eine zur Arbeit vorbereitete Tafel eine äußerst feine Linie und entfernte sich. Als Protogenes zurückkehrte, erklärte er sogleich, niemand als Apelles könne die Linie gezogen haben, und teilte sie durch eine noch feinere, die er mit anderer Farbe hineinzog. Als Apelles wiederkam und seinen Kollegen abermals nicht antraf, teilte er die zweite Linie durch eine dritte. Nun gab Protogenes sich für besiegt. Plinius behauptet, die Tafel mit der dreifach geteilten Linie noch in Rom gesehen zu haben. Albert Berg, dem wir feine Radierungen von Rhodus verdanken, bemerkte 1862 zu der vorstehenden Anekdote: „Die Erzählung läßt auf ein Bestreben nach der äußersten Leichtigkeit und Sicherheit der Hand schließen, eine Eigenschaft, die unseren höchst transzendenten Zeitgenossen sehr geringfügig erscheinen wird; aber ‚ohne Hände kein Maler' hat uns der geistreiche Rumohr schon zugerufen, nur der Genius wird ganz fruchtbar, der die Mittel des Ausdrucks vollkommen beherrscht."

Protogenes kam erst durch Apelles zu Ehren. Dieser fragte ihn, wieviel er für die gerade fertigen Bilder erhalte, und als Protogenes eine ganz geringe Summe nannte, bot er ihm sogleich 50 Talente dafür. Zugleich gab er sich den Anwesenden gegenüber den Anschein, als wolle er die Bilder für seine eigenen ausgeben. Dadurch kamen erst die Rhodier zu der Einsicht von dem Werte der Bilder und waren bereit, ihm jenen Preis zu zahlen.

Einst befand sich Protogenes in Alexandrien. Bei Hofe waren viele Neider, die ihm zu schaden suchten, und einer derselben überbrachte ihm eine gefälschte Einladung des Königs zum Gastmahl. Der Künstler erschien und wurde durch die befremdende Frage des Ptolemäos, wer ihn gebeten habe, mit Scham und Verlegenheit erfüllt, weil er keinen Namen anzugeben wußte. Da nahm er eine Kohle vom Herd und zeichnete den Mann mit so treffenden Zügen an die Wand, daß der König ihn sogleich erkannte und den Künstler schätzen lernte, den man bei ihm verleumdet hatte.

Die berühmtesten Bilder des Protogenes waren der Jalysos und der an einer Säule stehende Satyr, auf der ein Rebhuhn saß. Dieses war so natürlich gemalt, daß es aus dem Bilde herauszutreten schien und wurde, wie Strabo berichtet, von den Leuten dermaßen begafft und bewundert, daß man den Satyr darüber vergaß, obwohl er doch viel vorzüglicher war. Noch größeres Erstaunen erregte es aber, als die Rebhuhnzüchter zahme brachten, die, dem Bilde gegenübergesetzt, es ankrähten und darauf zuliefen. Da nun Protogenes merkte, das Kunstwerk werde zur Nebensache, bat er den Vorsteher des Tempels um die Erlaubnis, den Vogel auswaschen zu dürfen, und das wurde ihm auch zugestanden.

Berühmter noch war sein Jalysos, den er malte, während Demetrius die Stadt belagerte. Sein Atelier war in einem Hause der Vorstadt, und als diese eingenommen wurde, schickten die Bürger an Demetrius einen Herold mit der Bitte, er möge des Bildes schonen. Der Feldherr antwortete, er wolle lieber alle Bildnisse seines Vaters verbrennen als ein solches Kunstwerk berühren. Protogenes hatte sich übrigens durch das Kampfgetümmel bei der Arbeit nicht stören

(Fortsetzung S. 72)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GUSTAVE COURBET. SCHLAFENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. SUSANNA-BRUNNEN IN GOTENBURG (PRIVATBESITZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

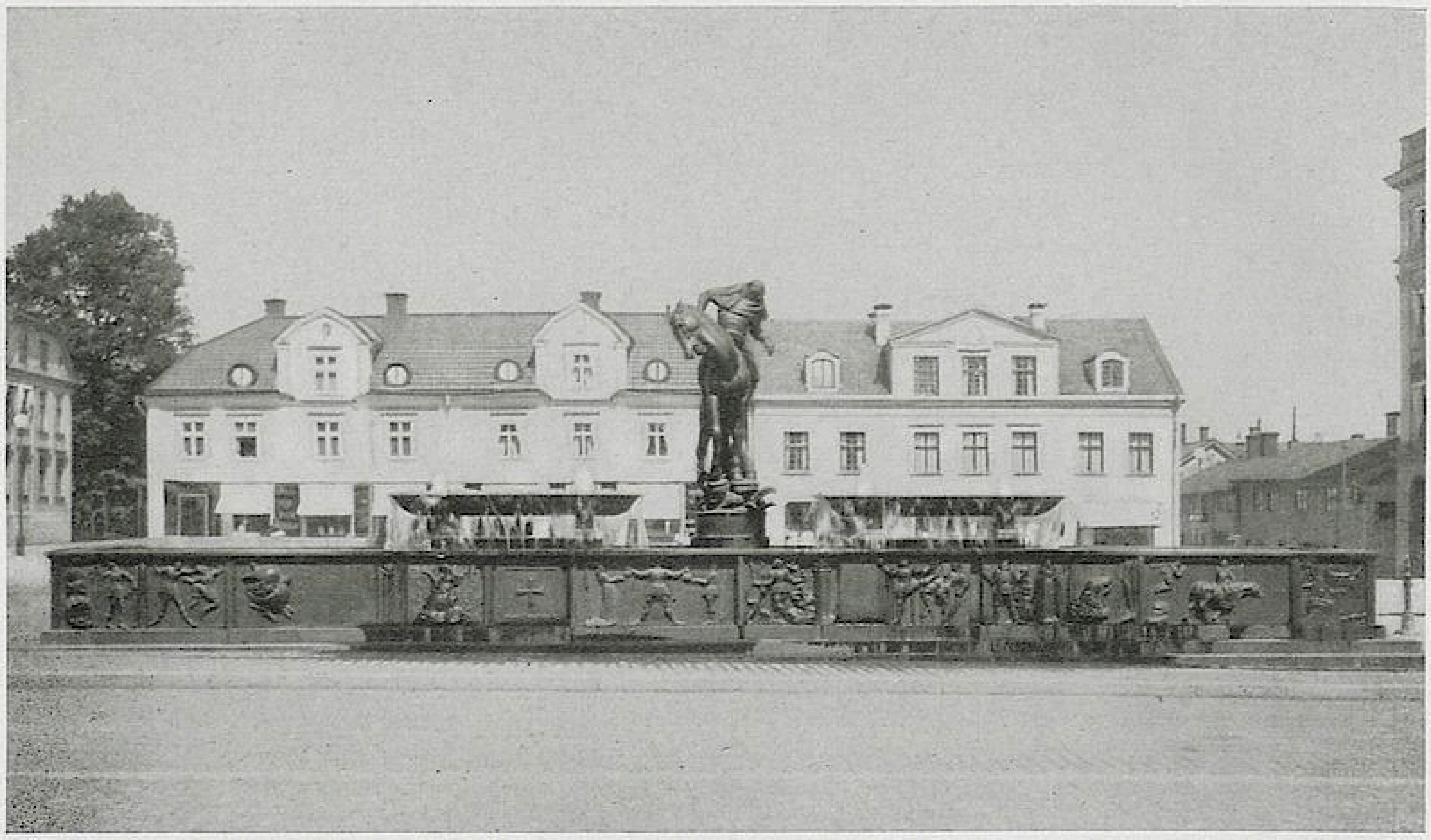
CARL MILLES. DER FOLKUNGABRUNNEN IN LINKÖPING

CARL MILLES' BRUNNENSCHÖPFUNGEN

ZWEITER TEIL

Wir kommen zur vierten, vielleicht eigenartigsten der großen Brunnenschöpfungen von Carl Milles, dem „Folkungabrunnen" in Linköping (1927). Auf dem im Zentrum gelegenen engen Markt einer nicht unbedeutenden regen Stadt war ein Brunnen zu schaffen, der den Charakter der Tränke in der Anlage bewahrend, dieser volkstümlichen Idee auch im Aufbau, in der künstlerischen Durchbildung sich soweit als möglich dienend zu fügen hatte. So wollte es jedenfalls das Genie seines Schöpfers selbst, der das sich ihm bietende Thema eines Brunnens von histo-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL MILLES. DER FOLKUNGABRUNNEN IN LINKÖPING

rischem Charakter, der, an Werner von Heidenstams Sagabücher anknüpfend, an das uralte große Königsgeschlecht Schwedens, die Folkunger, erinnern sollte, dergestalt auffaßte und löste. Er schuf also ein langes, rechteckiges Bassin, das er ringsum mit Reliefs aus der Folkunger-Geschichte schmückte, während er in dessen Mitte, zwischen zwei hochgestellten, überlaufenden Wassertrögen mit wieder je zwei sprudelnden Quellfontänen darin, als senkrechte Achse ein steilragendes

DETAILS VOM FOLKUNGABRUNNEN: „KÖNIG WALDEMAR“ UND „FRAUENFRIEDEN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. SUSANNABRUNNEN IN GOTENBURG (PRIVATBESITZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Reiterbild anordnete, das nun wie eine Art großartigen Wagebaums zwischen seinen Gewichtsschalen dazustehen scheint. Diese Gestalt, den sagenhaften Ahn des Folkunger-Geschlechts Folke Filbyter darstellend, der sein ganzes Greisenalter, nach seinem von den Priestern geraubten Enkel suchend, auf dem Pferderücken verbringt, gehört in jeder Hinsicht zu dem Erstaunlichsten, was wohl je eines Künstlers formschaffender Phantasie gelang. Idee und Formgebung decken sich hier restlos. Dem tastenden Schritt der alten Mähre, der geistgewordenen entmaterialisierten Hand und eindeutigen Geste entspricht der gespannt forschende Ausdruck des grotesk-erhabenen, runzligen Gesichts, das, wie von einer Art höllischen Reiters, doch zugleich auch das Erdhaft-Gewachsene des königlichen Bauern deutlich erfühlen läßt. Das Eigenwillige und Gewundene des dunklen Bronzereiters steht in betontem Gegensatz zu der einfachen, derben, unbeschwerten Ausdrucksweise der Reliefs des schwarzen Granitbassins. In diesen über zwei Dutzend Tafeln ist die z. T. legendäre Geschichte der Folkunger-Könige in ihren Hauptmomenten oder den wichtigsten zu ihrer Zeit geschehenen Taten, auch kräftigen Symbolen, in einem ans Mittelalterliche anklingenden und doch durchaus eigenen, modernen Stile erzählend dargestellt. Köstlicher Humor würzt jede Szene. Ob wir den tüchtigen Birger Jarl dem unfähigen König das Zepter entwinden oder ihn einen Aufrührer bestrafen sehen, ob der Stammbaum des Geschlechts, der Bruderzwist der Könige Waldemar und Magnus, ein Raubzug gegen Wisby, die Majestät thronender Könige, der Pesttod, oder die Geschichte der großen schwedischen Heiligen Sancta Birgitta dargestellt ist, immer spricht der Künstler in sozusagen wörtlicher Auslegung des Geschehnisses in der ungekünstelten Sprache primitiver Zeiten und Menschen zu uns. (Wir zeigen als sprechende Beispiele das Relief „Frauenfrieden", erlassen von Birger Jarl um die Mitte des 13. Jahrhunderts, der den Schutz der Frau im Gesetz festlegte, durch eine rührende sitzende weibliche Gestalt unter Blümlein sinnvoll dargestellt, und schließlich den schwelgerischen „König Waldemar", mit seinem Narren, Hunden und Jagdfalken, wie mit Zepter und Reichsapfel, lässig spielend). Dem packenden, schlichten Reiz dieser genialen Darstellungen wird sich niemand entziehen können. Der Folkunger-Brunnen gehört heute schon, viel besprochen, zu den populärsten Bildwerken Schwedens.

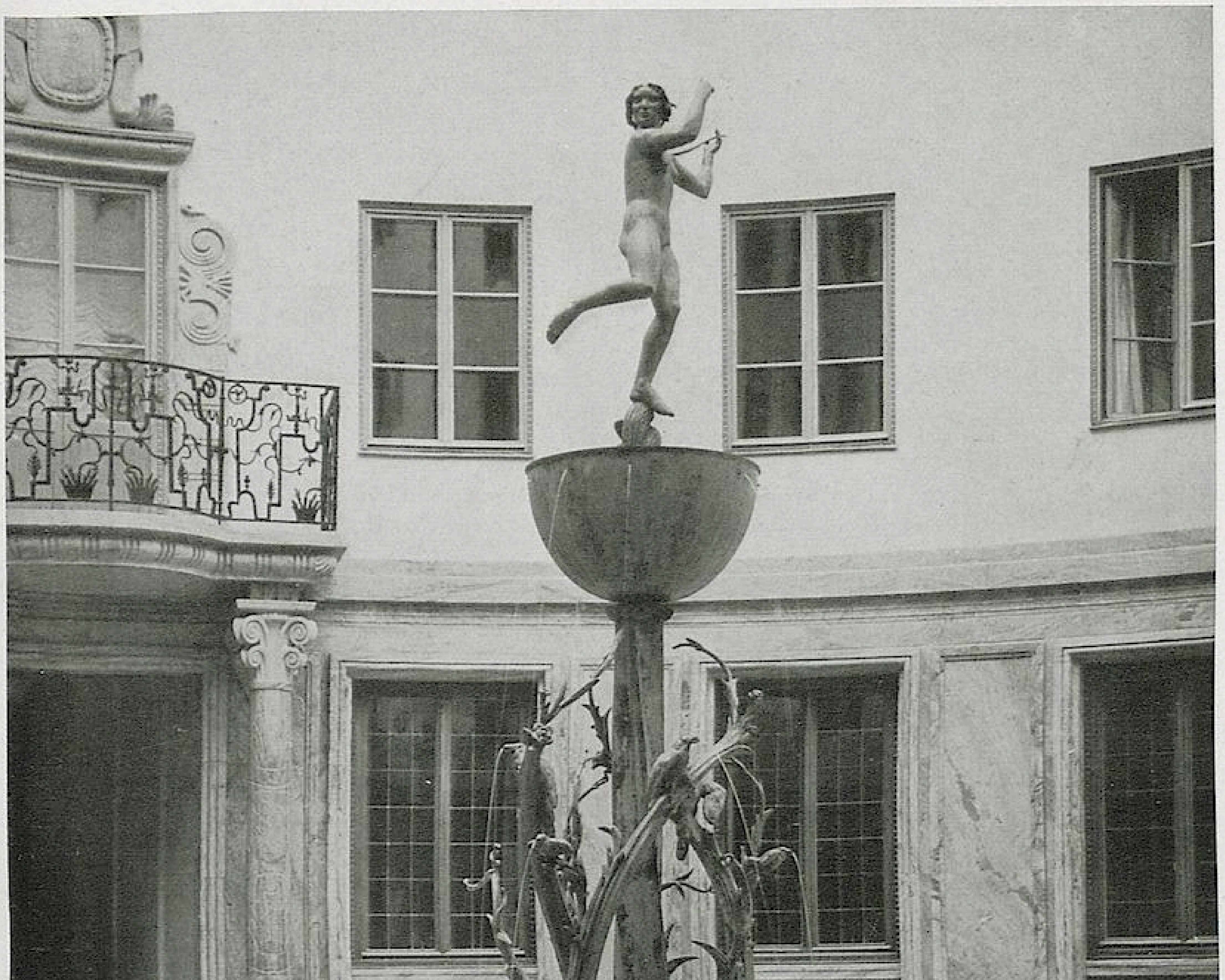
Wie wir zu Anfang sagten, sind diese monumentalen Schöpfungen des Künstlers, abgesehen von seinen vielen anderen Werken, nun noch von einem ganzen Kranz mehr oder weniger umfangreicher und wichtiger, früherer und späterer Zierbrunnen umrahmt — ganzer Anlagen oder auch einzelner Schalen und Figuren in Höfen und Gärten —, die hier alle nur aufzuzählen viel zu weit führen würde. Wir erwähnen u. a. einen sehr originellen Susanna-Brunnen (schon von 1914/15) aus schwarzem Granit, einem Lieblingsmaterial des Künstlers, mit der hockenden Frau in der Mitte einer kreisrunden Schale in fast kubischer Gebundenheit, und eine andere Susanna in Bronze, über einer offenen, wasserspendenden Marmormuschel (1916), die in reizvoll bewegter Stellung, halb sitzend, halb kniend, die entwickelten Formen des reifen Weibes in besonders zartsinniger Auffassung und liebevollster Durchführung noch des sehr preziösen Beiwerks streng und wohllautend enthüllt. Dem rätselhaft leeren, vegetativen und doch lustvoll bannenden Ausdruck ihres Gesichts begegnen wir dann auch bei seinen verschiedenen köstlichen „Wasserfrauen", — während der Künstler in seinen männlichen, dem mythischen Element des Wassers entnommenen Gestalten mehr das Täppisch-Liebenswürdige betont. Ob nun als Najade mit aufgerichtetem Oberleib und mächtigen, in Fischschwänze auslaufenden Schenkeln *), ob als junge Nymphe mit fliegendem Haar im „Sonnenglitzern" auf einem Delphin die glatte See durchfurchend, ob als lustiger Meeresputto, komischer Wassermann, formengeschwellter, gedrungener „Meerbuddha", oder junger, muschelblasender Triton im Kelch zartgeschwungener, gerippter Blütenvase, **) — immer ist es ein anderes Gesicht der ruhelosen Salzflut, des zutiefst symbolhaften Elements, des Wassers, das der am Meer wohnende, ihm sich stets nahverbunden fühlende Künstler in Form geklärt und mit Dauer beschenkt hat.

Noch bleibt uns übrig, einer Brunnenschöpfung zu gedenken, der letztvollendeten (1928), die nicht dem Meer, sondern dem Wald und was ihm zugehört heilig, jüngst in einem Stockholmer Palasthofe (der „Svenska Tändsticksbolaget") Aufstellung gefunden hat. Ein hoher Bronzeschaft, um den sich drei freiplastische Riesenstengel von antiker Formgebung graziös spielend ranken, trägt eine einfache halbkugelförmige Schale, aus deren Mitte, als holde Bekrönung des Ganzen, Diana, hier die Göttin des Waldes und Waldgetiers, leicht beschwingt in herrlicher Nacktheit aufsteigt. Nur die Andeutung eines Bogens auf der Schulter, mit der Rechten ihre schlafenden Tiere aufrufend aus Dämmer und Traum, scheint sie ihr Reich in schnellem Lauf zu durcheilen —

*) Abgebildet im Jahrgang 1927/28 dieser Zeitschrift, Heft 1, S. 22.

**) s. Jahrgang 1916/17, Februarheft.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL MILLES. DIANABRUNNEN IN STOCKHOLM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eine weckende, beglückende Gestalt von suggestiver Wirkung und höchster Schönheit. Der vorher beschriebene kostbar-feingliedrige Unterbau ist wie die Göttin selbst vollkommen aus Bronze. In einem das Ganze zuunterst umfangenden, sehr einfachen und doch mit höchster Eleganz geschnittenen Marmorbassin ruhen, aus eben diesem Material, drei Geschöpfe des Waldes — Eber, Hindin und Faun — in tiefem Schlummer. Zwischen den Säulen der nahen Vorhalle aber werden ein Eber und eine Hindin in schnellem, lustigem Sprunge sichtbar, die das weckende Gebot der Herrin schon getroffen zu haben scheint. (Diese beiden wieder aus Bronze.) Glänzend und vorbildlich die dem engen Hofraum angepaßte Durchsichtigkeit und Schlankheit der ganzen Anlage. Das Wasser fällt hier in sehr dünnen Strahlen und daher mit nur leisem Aufschlag — dem Charakter des zarten Werks entsprechend — aus wenigen feinen Poren der Schale und wird von den die Stengel belebenden Vöglein gespritzt.

Die bewegte Form, die geformte Bewegung — figürliche Plastik und gestaltetes Wasserspiel, in wie enge und mannigfache Beziehungen hat sie nicht schon im Verlauf der Zeiten das Genie des Künstlers zu setzen gewußt! Und genügt nicht ein Sarkophag, in den das lebendige Element plätschernd fällt, die skulpturale Fassung einer strömenden Quelle, um diese wunderbar tiefsinnige Verbindung oft schon ergreifend anzudeuten?

> O Brunnenmund, du gebender, du Mund,
> der unerschöpflich Eines, Reines spricht, —
> du, vor des Wassers fließendem Gesicht,
> marmorne Maske, —

so weiß Rilkes Sprachkunst den geheimnisvollen Zusammenhang zwischen beiden Welten — der Natur und der Kunst — in der hier in Frage stehenden besonderen Gestalt des wie nur immer schmuckhaft gezierten Brunnens fast wie in eine gültige Formel zu kleiden.

Echte Monumentalität und zugleich reichste, wahrhaft überquellende Phantasie sind die in so vollkommener Verbindung stets selten und heute, wie uns scheinen will, fast allein hier noch anzutreffenden Kennzeichen der Kunst des großen schwedischen Meisters, der in wenigen Jahren sein Land mit einer solchen Fülle bahnbrechender Werke beschenkt hat. Diese bei ihm so glücklich vereinten Gaben haben ihn auch in ganz einzigem Maße dazu befähigt, der uralten Aufgabe künstlerischer Brunnengestaltung — in ihrer schlichtesten und monumentalsten Form — neu gerecht zu werden, — mit einer Kühnheit und Kraft des Gelingens, wie sie der höchsten Bewunderung immer weiterer Kreise in aller Welt sicher sein darf.

Dr. Werner Hoppenstedt

CARL MILLES
SONNENGLITZERN

Nationalmuseum
Stockholm

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. SUSANNABRUNNEN IM GARTEN DES KÜNSTLERS IN LIDINGÖ

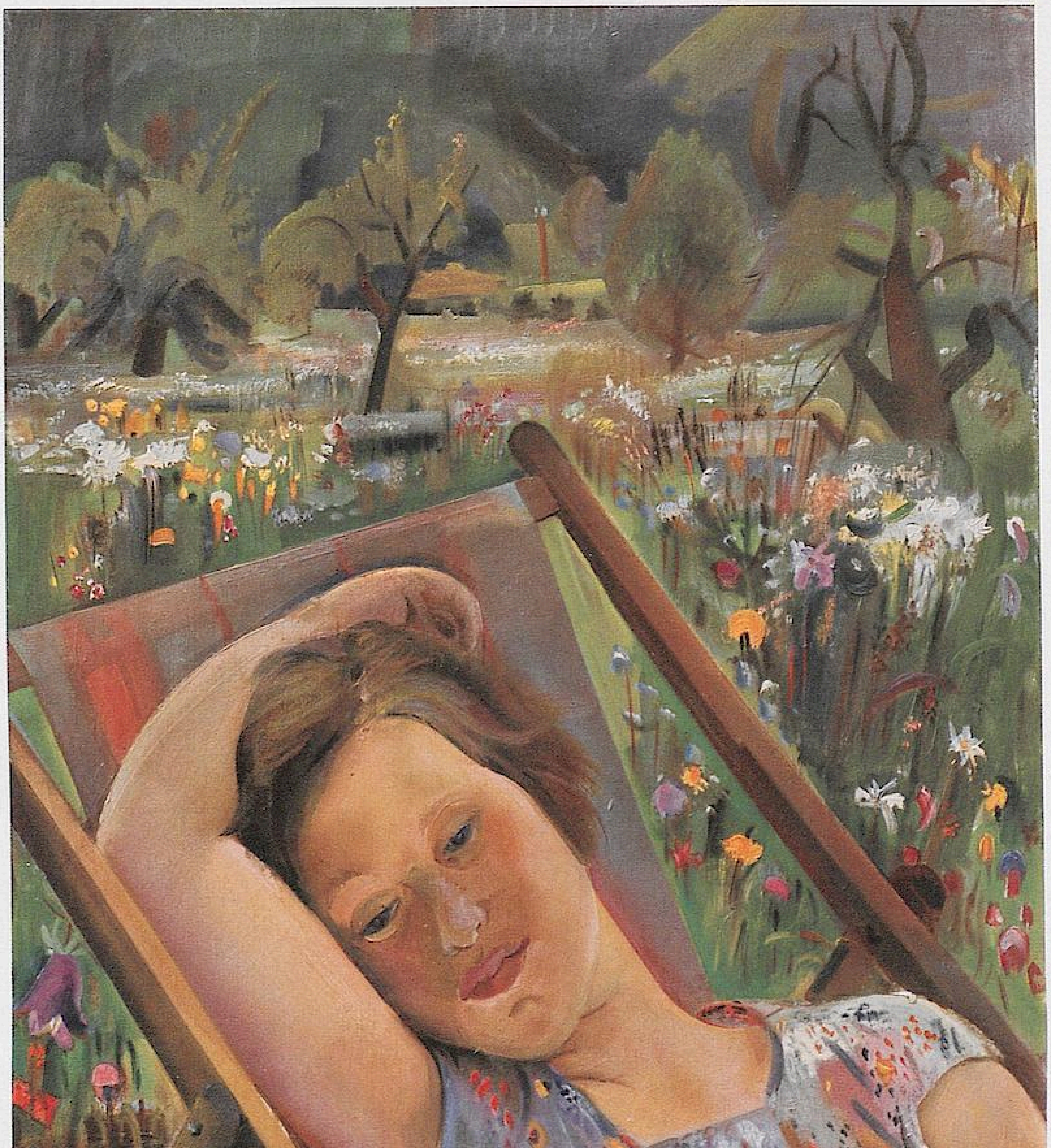
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALT-MÜNCHNER SAMMLERTYPEN

Die Freude am Sammeln von Kunstwerken scheint der Menschheit eingeboren zu sein; zu allen Zeiten gab es Kunstsammler, und das Kunstsammeln hat seine historischen Entwicklungsphasen durchgemacht wie die Kunst selbst. Aus den Wunderkammern und Raritätenkabinetten sind die modernen Gemäldegalerien hervorgewachsen: Kunstgegenstände und Kuriositäten waren ursprünglich vereinigt, Natural-Abnormitäten, wie präparierte Krokodile, hingen in diesen Räumen neben Gemälden von Dürer und Rubens, und niemand empfand das Abstruse dieses Nebeneinanders von sensationeller Panoptikumsware und Dokumenten höchsten, gottbegnadeten Ingeniums. In alten Inventarien der kurbayerischen Kunstkammer in München, die schon unter den Münchner Herzogen Albrecht V. und Wilhelm V. nennenswerte Werke aufwies, aber erst unter dem glücklichen Dürer-Sammler Maximilian I. zu ihrer Bedeutung aufstieg, liest man von Gemälden, daß sie die Augen bewegten, „so man an einem Schnürl zieht"; daneben sind Werke von Altdorfer, Cranach, Grünewald verzeichnet. Den modernen Typ des Kunstsammlers kannte das alte München, das ich hier vorzüglich im Auge habe, nicht; das Marchand-Amateur-Wesen war diesen stillen beschaulichen Kunstfreunden fremd, sie waren eher komische Käuze, Sonderlinge, Spitzweg-Typen. Karl Trautmann erzählt in einer seiner kulturhistorischen Plaudereien vom alten München, daß es ihm gelungen sei, etwa hundert private Kunstsammler im München des 18. Jahrhunderts auszufinden und nachzuweisen. Einige aus dieser Reihe mögen hier als charakteristische Sammlertypen aufziehen. Der Geheimrat Franz von Mayr sammelte ausnehmend gute Landschaften, er besaß besonders einen Schatz von Gemälden Claude Lorrains; es war, wie Sandrart von ihm schreibt, „sein größtes Vergnügen, die ihm von Ihro Churfürstlichen Durchlaucht aufgetragenen schwärsten Reichs-Geschäfte mit einem curiosen Kunst Cabinet von denen allerrarsten Gemälden zu lindern". Der fleißigste und fruchtbarste Sammler war indessen der kurfürstliche Fiskalatsdirektor Eucharius von Obermayer, der u. a. eine graphische Sammlung mit 8000 Kupferstichen und 1474 Handzeichnungen, 2170 Bilder, ein Elfenbeinkabinett mit fünfzig Stücken, eine Münzsammlung usw. besaß und darüber einen Katalog von drei Foliobänden anfertigte. Der Hofkammerrat Franz Josef von Dufrene besaß „nur" 620 Gemälde, aber er war ein Feinschmecker und Kenner; als er 1768 starb, vermachte er dem Kurfürsten zur freien Auswahl zwölf Bilder aus seiner Sammlung: dieses Legat wurde angenommen und so kamen zwei Werke Murillos, die alte Frau, die dem Jungen den Kopf reinigt, und die Obstverkäuferinnen, ferner das früher dem Hals zugeschriebene große Familienbild in die Pinakothek, die aus der alten kurfürstlichen Galerie hervorgegangen ist. Ein Münchner Magistratsschreiber sammelte nur Landschaften von Franz Joachim Beich und brachte es bis auf achtzig Stück, während der Graf Preysing, eben jener kunstsinnige Mann, der sich von Effner das schöne Preysingpalais erbauen ließ, italienische Kunstwerke bevorzugte und als Besitzer eines großen Paolo Veronese nachweisbar ist. Der Glasermeister Kircher besaß „eine sehr schöne Kunstsammlung von Mahlereyen, Alabaster- und Elfenbeinfiguren, Portraits in Biskuit von dem Salzburgischen Künstler Albani, von Kupferstichen und Zeichnungen, Porzellän- und Antique-Geschirren, dann sehr schönen Tierstücken in Thon, von dem geschickten Hafner Furtner von Kelheim". Ein um die Hebung des Münchner Schulwesens hochverdienter Mann, der Lehrer Ludwig Fronhofer, war Besitzer einer ungewöhnlich umfangreichen Graphik-Sammlung, darunter mehr als fünfeinhalbhundert Blätter bayerischer Künstler waren. Der Kaufherr Claudius Cler, der Gastwirt Bögner im Tal, der Landschaftskassier Doß, ein seinem Namen nach nicht zu eruierender „Verwalter des Weißen Bräuhauses", der sonst als „bayerischer Robespierre" verschrieene Geheimrat „in geistlichen Angelegenheiten", Johann Kaspar von Lippert, der kurfürstliche Bibliothekar und Polyhistor Andreas Felix von Oefele, der Bierwirt Lehenbauer — sie alle figurieren nicht allein als Sammler, sondern auch als Auftraggeber an die Künstler, deren München damals doch nur ein sehr bescheidenes Häuflein besaß. Huebner zählt in seiner um die Wende zum 19. Jahrhundert erscheinenden Statistik unter den „hier lebenden Künstlern" nur vier Bildhauer, zwei Kupferstecher und einundzwanzig Maler auf, von denen aber zahlreiche erst mit Kurfürst Karl Theodor aus Mannheim gekommen waren; in der Mitte des 18. Jahrhunderts besaß München sicher nicht mehr als zehn Maler und Bildhauer gleichzeitig. Für den Begriff „Künstler" ist es bezeichnend, daß Huebner zu ihnen auch die Mechaniker und Stückbohrermeister, die Steindrucker und die Orgel- und Klavierbauer zählt und dem betreffenden Abschnitt seines Buches den Satz vorausschickt: „Hier ist die Rede allein von schönen Künsten, denn wer würde, ohne den Neid zu reizen, jeden Künstler in seinem Fache, z. B. den Töpfer, Schlosser, Tischler, Schneidermeister, Schuhmacher etc. namhaft machen können?"

Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO HERBIG. MÄDCHEN IM LIEGESTUHL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO HERBIG. DOPPELBILDNIS

DER MALER OTTO HERBIG

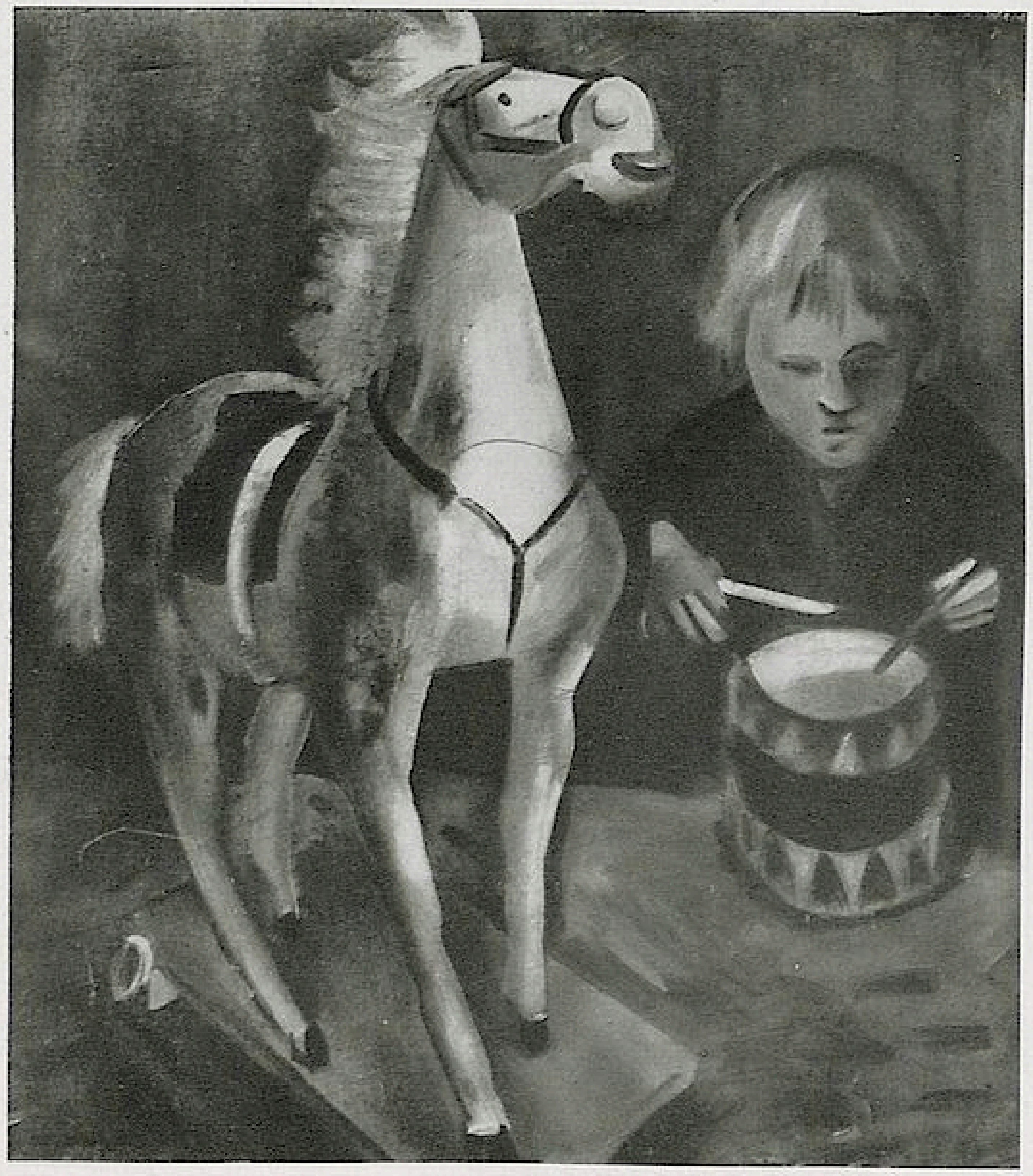
Otto Herbig ist unter dem jüngeren Berliner Nachwuchs des öfteren mit Achtung genannt worden. In verschiedenen Städten des Reiches wurden Ergebnisse seiner Tätigkeit gezeigt. Man spürt ein jähes Temperament in diesen Arbeiten, ein drangvolles Sichhingeben an die Geheimnisse der Erscheinung, denen jedoch entschlossene Formung abgerungen werden soll. Man spürt den grübelnden Ernst dieser Bilder, die jedoch etwas Loderndes, ja Sprühendes in der Materie haben. In den Ölmalereien herrscht bisweilen ein brauendes Geistern von Graustufen und Farbnebeln vor, aus denen spezifische Farbigkeit dann aufrauscht, wie Gischt aus einer

Die Wiedergabe der Bilder dieses Aufsatzes erfolgt mit Genehmigung des Graphischen Kabinetts (G. Franke) München.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wogengesamtmasse hervorbricht. Es ist merkwürdig, daß trotz malerischer Einstellung Herbigs beste Ergebnisse in der Graphik liegen. Einige Blätter gibt es von ihm (Lithos), wo er — nur in Schwarzweiß — verschiedene Ausdruckselemente in düstere Spannung brachte: wo sich das schwellende, eindeutige Volumen mit rätselhaftem Schattendämmer begegnet und dabei plötzlich der rändernde Kontur anspringt, selbständiges Leben erreichend.

Ein weiteres Element, aufglühende Farbigkeit, erbrachte Herbig in seinen Pastellen. Hier konnte er das graphische Material beibehalten, ohne auf Eigenfarbigkeit zu verzichten. Was hier gelang, ist insofern schon bemerkenswert, als Herbig hier eine düstere Glut und lohende Intensität der Farbe erreichte, wie man sie dem Pastell nie zugetraut hätte. Auf allen Kunstgebieten neigen wir zur Verfestigung der Vorstellungen von gewissen Grenzen des Materials. Bis jedesmal einer kommt, der innerhalb des gleichen Materials die Grenzen sprengt, so daß man nun mit einem Schlag erkennt, wie wir einen bestimmten, historischen Abschnitt mit den „ewigen Grenzen“ einer Technik vorschnell gleichgesetzt hatten. So hatte man gesagt, Pastelltöne seien zarte, blonde, lichte Farbstufungen. Herbig zeigt aber, daß man mit ihnen ins düsterste Gewitterdunkel hinuntersteigen kann, aus welchem, wie von Blitz und aufgerissenem Himmel jäh erhellt, saftige (oder brennende) Scharf-Farbigkeit brechen kann. Ich sah im Graphischen Kabinett Franke (München) und bei Prof. Nohl (Göttingen) reine Landschaften dieser Art, die sich intensiv einprägten. Die ganze Skala solch trächtiger und dennoch banger Gewitterreife war da farbvoll eingefangen. Ich finde Herbig am manierlosesten und freiesten im Ausdruck, wenn er sich der bewegten absoluten Landschaft anvertraut und sie in der Pastelltechnik erbringt.


OTTO HERBIG. SCHIMMEL UND TROMMLER

Bei seinen früheren Themen, die lange Zeit um Mutter und Kind kreisten, blieben gelegentlich noch unerfüllte Stellen, wenngleich auch da (und vielleicht gerade an diesem Ringen mit den „Nächsten“ eines schwer geprüften Lebens) kraftvolle Bildgriffe gelangen. Bilder, die gerade dadurch bewegen konnten, daß sie dem Muttersein oder dem Kinde die übliche konventionelle Umfriedetheit nahmen, um gerade in diesen erdnahen Wesen dämonische Dunkelheit des Gesamtdaseins zu spiegeln.

Die Form wird scheinbar immer weniger springend, zerrissen und zerwühlt, sie wölbt sich in neueren Arbeiten mehr und mehr in gebändigter Kraft heraus, ohne die Farbe problemlos über die dunkelnden Zerstörungskräfte, über das Fragmentarische oder Fragliche alles Seins siegen zu lassen.

Dr. Roh

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Galerie Simon, Paris

JUAN GRIS. STILLEBEN MIT BÜSTE

JUAN GRIS

Die Pariser Schule zählt eine Reihe begabter Spanier zu den ihren. Zwei Namen sind mit den künstlerischen Denk- und Schaffensprinzipien einer Bewegung, die man „Kubismus" nennt, besonders eng verbunden: der Picassos und jener Juan Gris'. Des ersteren in glänzendem Aufstieg sich ständig erneuerndes Genie wirkt schaffend fort. Letzterem nahm der Tod den Pinsel aus der Hand. Gris starb am 11. Mai 1927 im vierzigsten Lebensjahre. Ein schwerer Verlust für die junge Malerei. Ein fruchtbares Beispiel für die Nachwelt. Denn sein Werk hält stand. Es wächst mit der zeitlichen Distanz an innerem Ausmaß und wird zum unsterblichen Teil eines sterblichen Ichs. Fragen wir nicht, was daraus noch hätte werden können. Hier ist kleinliches Bedauern nicht am Platz. Gris hinterließ kein Fragment, kein zufälliges Erbe stimmungshafter Schaffensperioden. Es ist ein Ganzes, das er hinterläßt. Kein schillerndes Kleinod mit bestechendem Glanz. Sein Werk ist eher ein ungeschliffener Diamant, dessen herbe Schönheit nur langsam überzeugt. Folgte und folgt Picasso noch immer in nachtwandlerischer Sicherheit den Eingebungen seiner Phantasie, so scheint uns Gris' Schaffensweise und Art gerade das Gegenteil zu sein. Unerbittlich gegen sich und seine Kunst, ging er vielmehr methodisch vor, den Launen des Zufalls offenen Kampf erklärend. So werden seine Bilder selbst zum kristallklaren Spiegel eines scharf denkenden Geistes, zu Realisationen einer Logik, die das Schöpferische

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Galerie Simon, Paris

JUAN GRIS. HARLEKIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

darum nicht ausschließt. Er bekannte sich in der Zeitschrift „Esprit Nouveau“ deutlich genug zu einem klaren ästhetischen System: „Ich arbeite mit den Elementen des Geistes und mit der Einbildungskraft. Ich versuche das, was abstrakt ist, zu konkretisieren und komme vom Allgemeinen zum Besonderen. Das heißt, ich gehe vom Abstrakten aus, um das Konkrete zu gestalten. Ich will zu einer neuen Qualifikation gelangen und erreichen, daß ich besondere Individuen herstelle, denen der allgemeine Typus als Vorbild dient.“

Wir finden Gris' gedankliche Ordnung im Bilde wieder. Er stellt darin die lange verlorengegangenen plastischen Beziehungen der Bildteile untereinander wieder her, ohne der anekdotischen oder repräsentativen Seite in seinem künstlerischen Tun und Denken auch nur den geringsten Platz einzuräumen. Es sind konstruktive Notwendigkeiten, die ihn zur Darstellung führen und nicht das Darzustellende als solches. Diesen Notwendigkeiten werden Zeichnung und Farbe, Kolorit und Komposition, restlos unterworfen. Formverwandtschaft und plastische Eignung sind entscheidend für die Wahl der Objekte oder klarer gesagt, für die organische Bindung und Neugestaltung der Dinge im Bildganzen. Gris ging dabei mit einem Puritanismus vor, der keine Arabeske, keine Zutat erlaubte. Eine Flasche, eine Pfeife oder ein Musikinstrument werden auf ihre bildplastische Eignung und Essenz hin untersucht und demgemäß ihrer neuen Bestimmung auf der Leinwand zugeführt. Es gibt da keine Vorder- und Hintergründe mehr, zwischen welchen die Objekte ein isoliertes Dasein leben. Auch die „leere“ Fläche ist mit ein Faktor, eine Note im Tonsatz. Die Farbe gehorcht dem Willen zur Harmonie im Rahmen solcher strengen Gesetzlichkeit. So variierte dieser konsequenteste Schildträger einer unabhängigen Malerei oftmals ein und dasselbe Thema. Und mehr als je scheint uns dies Thema heute das lebendige Gesetz des Gestaltens selbst zu sein.

Hans Heilmaier

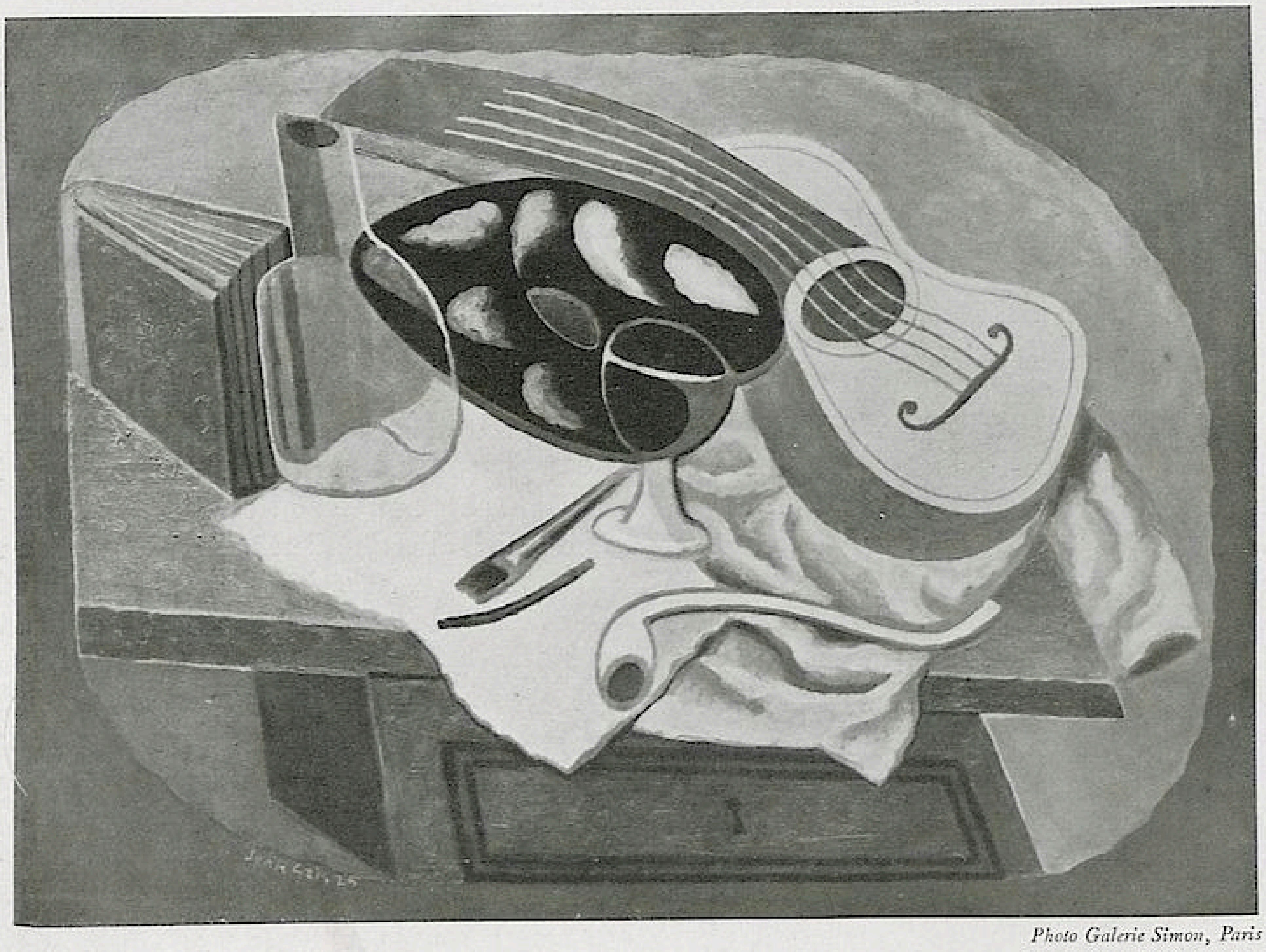


Photo Galerie Simon, Paris

JUAN GRIS. STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LANDSCHAFTSZAUBER MIT NEUER SACHLICHKEIT

ZU DEN BILDERN VON FRANZ RADZIWILL

Landschaften von Franz Radziwill besitzen nichts von sentimentalem oder sinnlich schneidigem Gefühlszauber. Vielmehr wird in ihnen eine echte, längst vergessene Art der Zauberei getrieben, die sich nicht wie jede sogenannte „zauberische“ Kunstwirkung auf eine glänzende dekorative Geste zurückführen läßt. Allerdings gibt es in den großen Fällen der Malerei auch einen Zauber, der in wirklicher Farbmagie besteht. Aber dieser ist hier nicht gemeint. Es handelt sich um einen Zauber, der nicht bei der Farbe bleibt, sondern weiter in die außerkünstlerischen Hintergründe der Kunst dringt und sich fanatisch an die „Sachen“ heftet, die eine Formung durch „Kunst“ herbeirufen und hervorrufen. Am besten braucht man dafür das Wort Alchimie und meint damit wie vor mehreren Jahrhunderten die Zauberei, die aus wilder Mischung der trost- und sinnlos vereinzelten Dinge eine neue Welt, meist unter dem Namen „Gold“, zusammenbrauen will. Die Dinge und Sachen des Diesseits, denen keine vorausgesetzte „Weltordnung“ zugemutet wird, werden sozusagen „gereizt“, weit mehr Kräfte oder Werte zu besitzen und herzugeben, als ihre Erscheinung glauben macht. Diesem verzweifelten Bemühen gelingt es natürlich nicht, die heillos verwirrten Dinge zu einer neuen, glanzvollen Einheit zusammenzubringen; und das Ausbleiben des Erfolgs im banalen Sinne des gerundeten, kunstgerechten Gesamtbildes hat man stets als „Betrug“ gebrandmarkt. Aber dieses Ende lag nicht an den Zauberern, sondern an dem dinglichen Zustand der Welt selbst. Daß der besondere geistige Experimentierwert in der Haltung des Alchimisten zum Verborgenen bestehen bleibt, hat man dabei übersehen. Daß diese Zauberei sogar Formen des Eindringens in das Dunkel des Faktischen (statt wie die Mystik in das Dunkel des Gedanklichen) gefunden hat, wurde nicht einmal als Frage für vernünftig gehalten.

In einem parallelen Sinne also wird vor den „Bildern“ Radziwills von Landschaftsalchimie gesprochen. Diese „Bilder“ arbeiten mit den Bruchstücken der sichtbaren Welt und „reizen“ sie, sich zu einem Zauberbau alles Diesseitigen wie ein Turm zu Babel zusammenzufügen, dabei aber keinem „allgemeingültigen Gesetz“ des einheitlich gelenkten Daseins untergeordnet und treu zu bleiben. Daß solche „Bilder“, hervorgegangen aus dem Reiz des Widerspruchs der Dinge zu dem ihnen angewiesenen Ort, keine „Landschaft“ zusammenhängender Art bieten, ja überhaupt keine „Bildeinheit“ besitzen, ist selbstverständlich. Fraglich ist nur, ob man sie aus diesem Grunde ablehnen soll oder ob sie gerade durch diesen Verstoß gegen jahrhundertealte Kunstvorstellung des „Bildes“ ein ernsthaftes, erklärendes Nachdenken erfordern. Denn es ist noch nie, auch im Expressionismus nicht, so auffällig mitten aus dem Wirklichen und Tatsächlichen heraus aller Zusammenhalt zerrissen worden. Und das zugunsten eines Gefüges, das nicht systematisch vorausgesehen wird und daher auch keinen Namen wie „Bild“ oder dergleichen verdient.

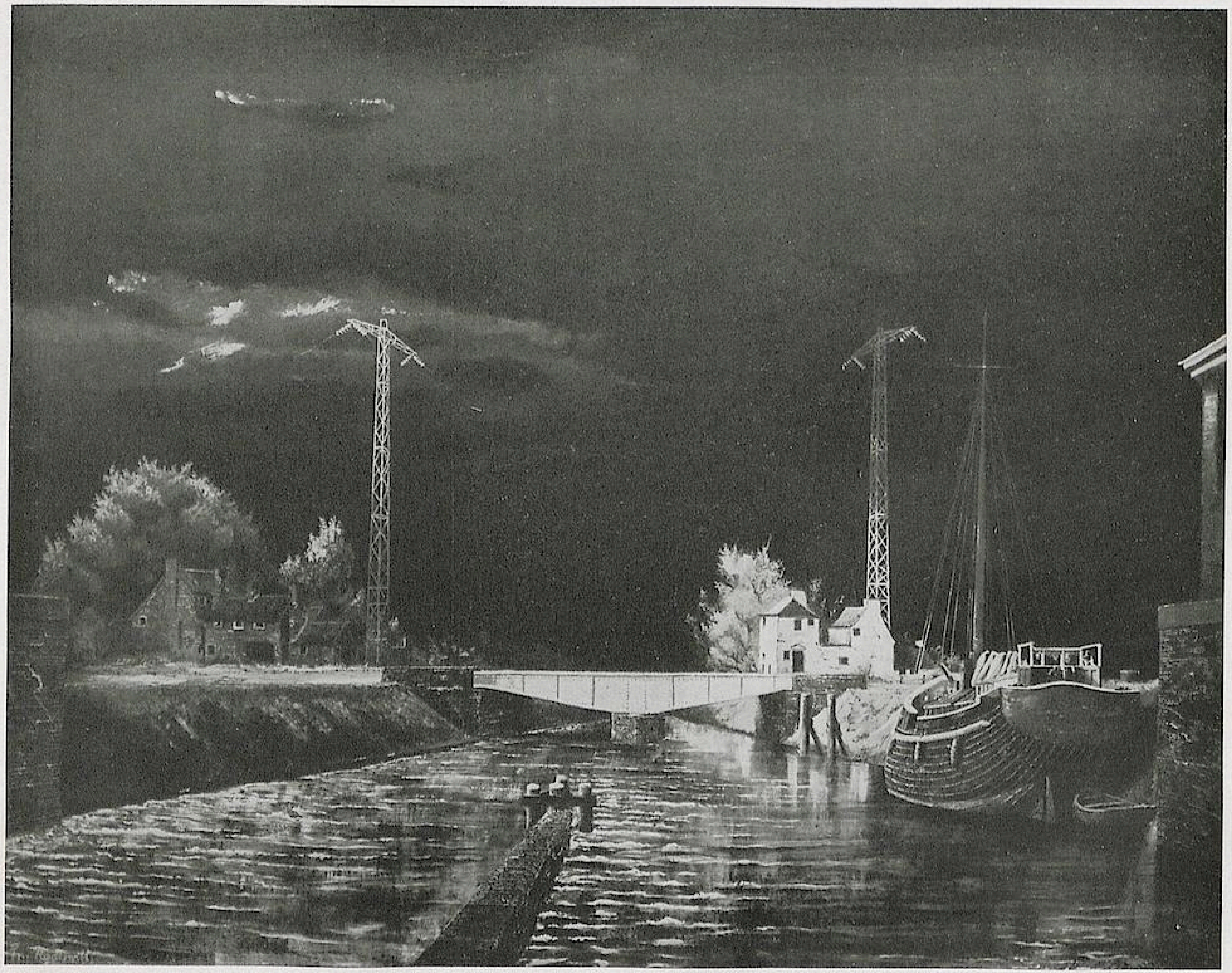
Diese landschaftlichen Gefüge sind also nicht nur reizvoll wegen ihrer fast maniakalisch durchgeführten rieselnden Kleinmalerei, sondern besitzen auch eine gewisse Schlüsselbedeutung für die noch undurchsichtigen ferneren Möglichkeiten des gemalten Bildes. Das ist besonders wichtig angesichts eines Zustandes der Malerei, in dem die Realitätspenetranz sich wieder bis ins Konstruktive überschlägt. Dieser wirre Zustand brachte nun schon seit mehreren Jahren auch einige altertümliche Sehgewohnheiten und Formfloskeln wieder in Gebrauch, die sonderbarerweise nicht als Kaprice eines Raritätensammlers gelten können, sondern modernen Bildversuchen dienen und wirklich auf dem Erlebnisweg selbst liegen. Derartige Wiederkehr des Altertümlichen ist eben nicht „Kopie“, sondern eine unterirdische Anziehung von „geschichtlich“ gewordenen, bisher meist als nebensächlich angesehenen Einzelzügen der Form, deren Ausprägung nur durch starke und gegenwärtige, allerdings zugleich ratlose Lebenskräfte gelingt. Radziwill malt Berge und Bäume wie im 16. Jahrhundert und gibt die buntgetupften

Die Wiedergabe der Bilder von F. Radziwill erfolgte mit Genehmigung der Galerie Neumann und Nierendorf, Berlin.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ RADZIWILL. FRÜHLING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ RADZIWILL. KANAL MIT DER GELBEN BRÜCKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

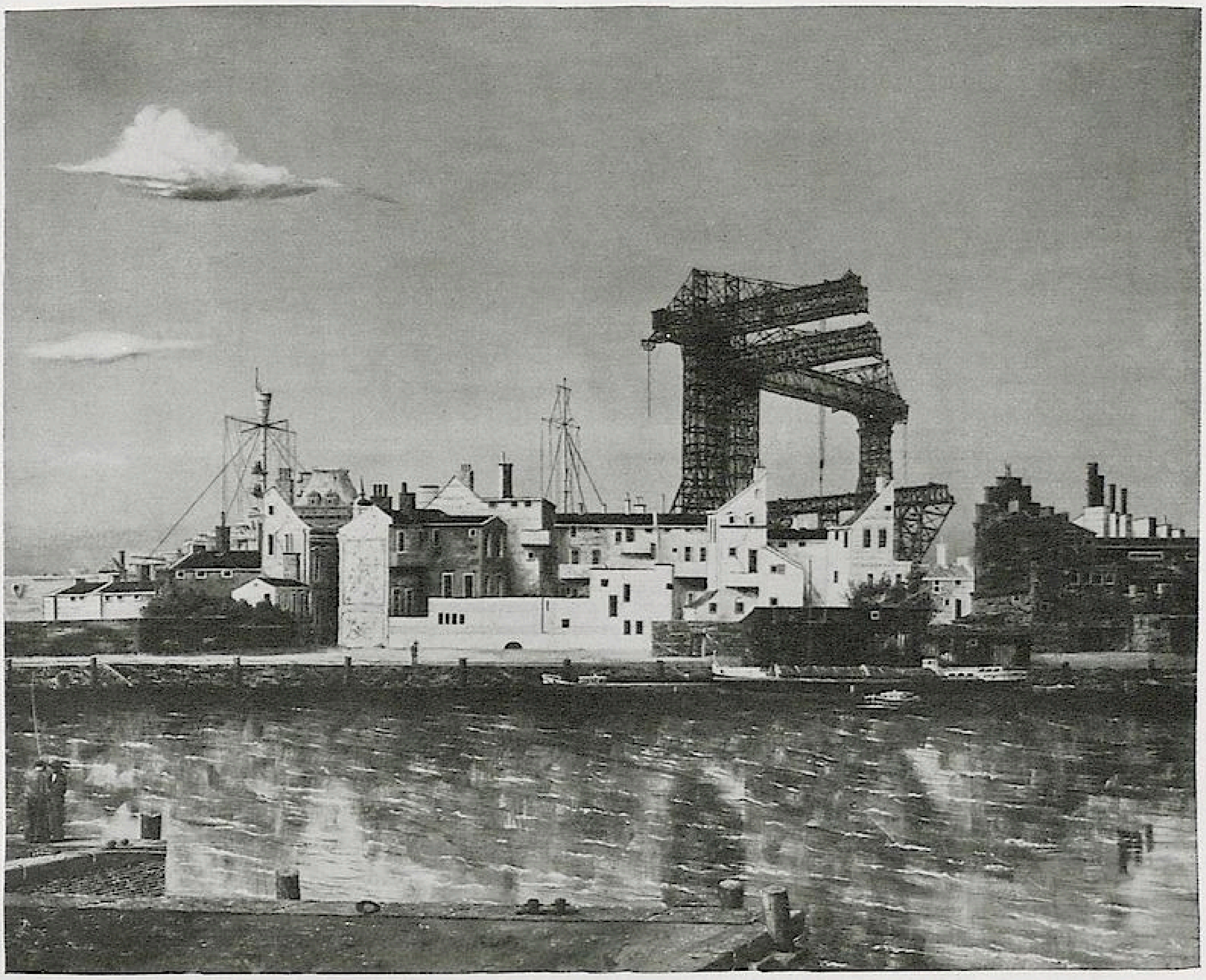
FRANZ RADZIWILL. DIE ELBE BEI PIRNA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ RADZIWILL. RAUHREIF AM FORTGRABEN

Felder in einer aufdringlichen, also nicht gerade „richtigen" perspektivischen Umrandung. Oder: man sieht einen Fluß, der wie Fischhaut schillert, und darüber einen Himmel aus mattem, schwerem Eisenblau. Ein solcher Himmel ist ein Bild für sich —: so sehr ist er in kleine Blöcke von Farbe geschichtet. Für Augenblicke könnte man ihn auch mit der von oben gesehenen Meeresfläche verwechseln. Immer wieder gibt es solche Zweideutigkeiten einzelner Bildstücke, denen gerade damit eine rätselhafte, mehr als bildliche Tatsächlichkeit zuwächst. Besonders merkwürdig wird das an den Einzelformen der Architektur, die ob nah oder fern wie unter der Lupe zu sehen sind: so wird die aufgetürmte Stadtvedute mit der blauen Mauer zu einem architektonischen Phantom, aus dessen Fugen und Poren die Anstrengung einer halb verfallenen Existenz und morschen Tektonik hervorbricht; ein Plakat auf der Mauer überbietet noch den „gekünstelten" Tatbestand und wirkt wie ein auf das Bild geklebtes Stück Papier. Seit dem 16. und 17. Jahrhundert hat nur Thoma versucht, die Einzelheiten so stark einzusetzen, daß sie das Bild stören. Ihm sind sie zur Gefahr geworden, die er nicht überwunden hat. Merkwürdig, daß sie bei Radziwill keine Gefahr, sondern seinen Charakter bedeuten. Jeder Landschaft läßt er ihren normalen Naturschauplatz; doch mitten darin findet man einen Winkel nach dem anderen, der uns durch farbliche und zeichnerische Konstruktion beunruhigt. Aus dieser Spannung, die einen gefährdeten Geist verrät, bestehen seine Bilder. Das Malwerk selbst ist bis in die letzte Furche der Materie kostbar; das mindert die Gefahr. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts hat sichtlich an-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ RADZIWILL. WILHELMSHAVEN

geregt. Es geht nicht mehr um die Selbstherrlichkeit der Farbe, die im 19. Jahrhundert bis zu Cézanne auf allen Wegen gesucht wurde. Sondern hier müht man sich wirklich um eine Bildvision von neuem Realitätsgrad, die einige nervenlose Neusachliche bereits vergessen haben, indem sie zur Farbskala des 19. Jahrhunderts zurückkehrten und also ihr eigenes Schema nicht mehr verstehen konnten. Für Radziwill aber gelten die Farben nicht um ihrer selbst willen, sondern erst wenn sie seine fanatisch gezeichneten Gegenstände bildlich aufzubauen vermögen: die Farbe trägt er auf wie Striche in einer Zeichnung. Wohl kennt er auch Einheitstöne, aber sie sind Hintergründe und werden von den kleinen Farbstrichen überlagert. Und das ist das Merkwürdige: es gibt keinen Gesamthintergrund, sondern auch wieder nur Stückhintergründe. Jedes einzelne Stück mit seiner großen Realzwangsbedeutung, man könnte sagen „Anstoßkraft", erzwingt sich einen eigenen Hintergrund. Also kann hier die Farbe nicht „in Fluß kommen". Denn jedes Bild hat viele Hintergründe.

Für diese verbissene Arbeitsweise ist die Gefahr des Dekorativen, die selbst in der deutlichsten Objektglätte der jüngsten Malerei bisweilen mit Politur droht, völlig unvorhanden. Denn die endlosen Einzelheiten summieren sich nicht zum Idyll, sondern realisieren ein Experiment des Geistes mit dem Sichtbaren, das die fugenlose Bildeinheit bewußt verschmäht und mit seinen spannunggeladenen Teilgefügen zu überbieten sucht. Radziwill ist eine der merkwürdigsten Neubildungen, die aus der festgefahrenen „Neuen Sachlichkeit" hervorgehen.

Carl Linfert

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTIKE KÜNSTLERANEKDOTEN

(Schluß von S. 51)

lassen, und auf die Frage des Feldherrn, ob er sich denn nicht fürchte, erwiderte er, er wisse wohl, daß Demetrius mit den Rhodiern, aber nicht mit den Künsten Krieg führe.

Nach einem andern Bericht soll Protogenes sieben Jahre an dem Bilde gearbeitet und in dieser Zeit nur von der magersten Kost gelebt haben, um seinen Geist frei zu erhalten; in dreifacher Lage habe er die Farbe aufgetragen, um seine Arbeit auch einer fernen Zeit zu erhalten. Jalysos war als Jäger dargestellt; neben ihm lief ein Hund, der dem Künstler besonders viel Mühe machte. Es wollte ihm nicht gelingen, den Schaum an dem Maule des Tieres naturgetreu darzustellen; da schleuderte er endlich in der Verzweiflung einen Schwamm gegen die Stelle, und siehe, die Farbe blieb gerade am richtigen Fleck kleben, und er sah plötzlich vollendet, was ihm bei allem Fleiß nicht gelungen war.

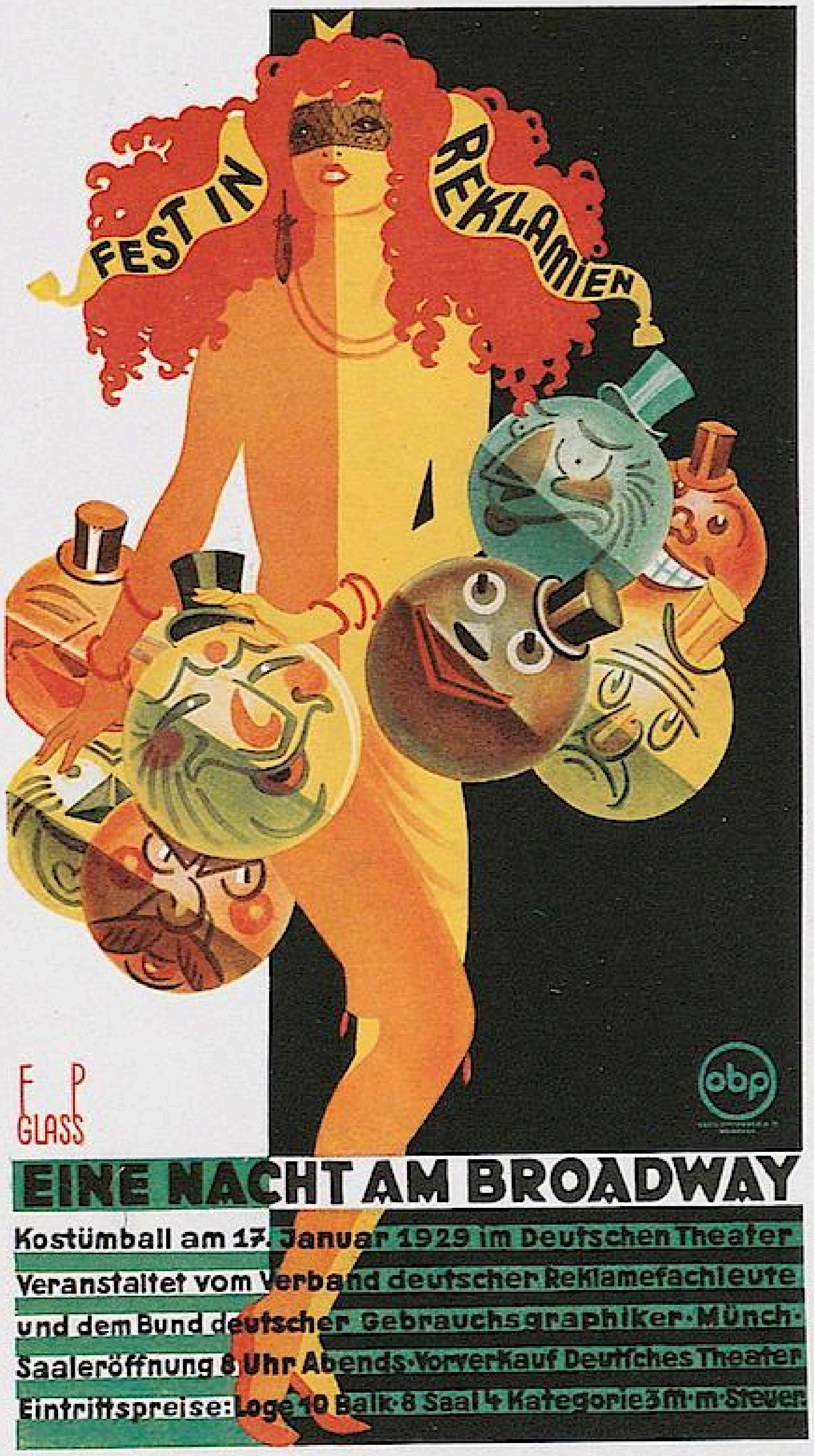
Apelles soll, als ihm das Bild gezeigt wurde, lange in sprachlosem Erstaunen davor gestanden und schließlich ausgerufen haben, es fehle ihm bei aller Vollendung doch die Anmut, die seinen Bildern eigen sei. Besäße er diese, so würde sein Ruhm den Himmel erreichen; aber die Arbeit sei mit zu unendlicher Genauigkeit gemalt; obschon Protogenes ihm in allen Dingen gleich oder überlegen sei, so habe er selbst doch den Vorzug, daß er zur rechten Zeit aufzuhören wisse.

T. K.

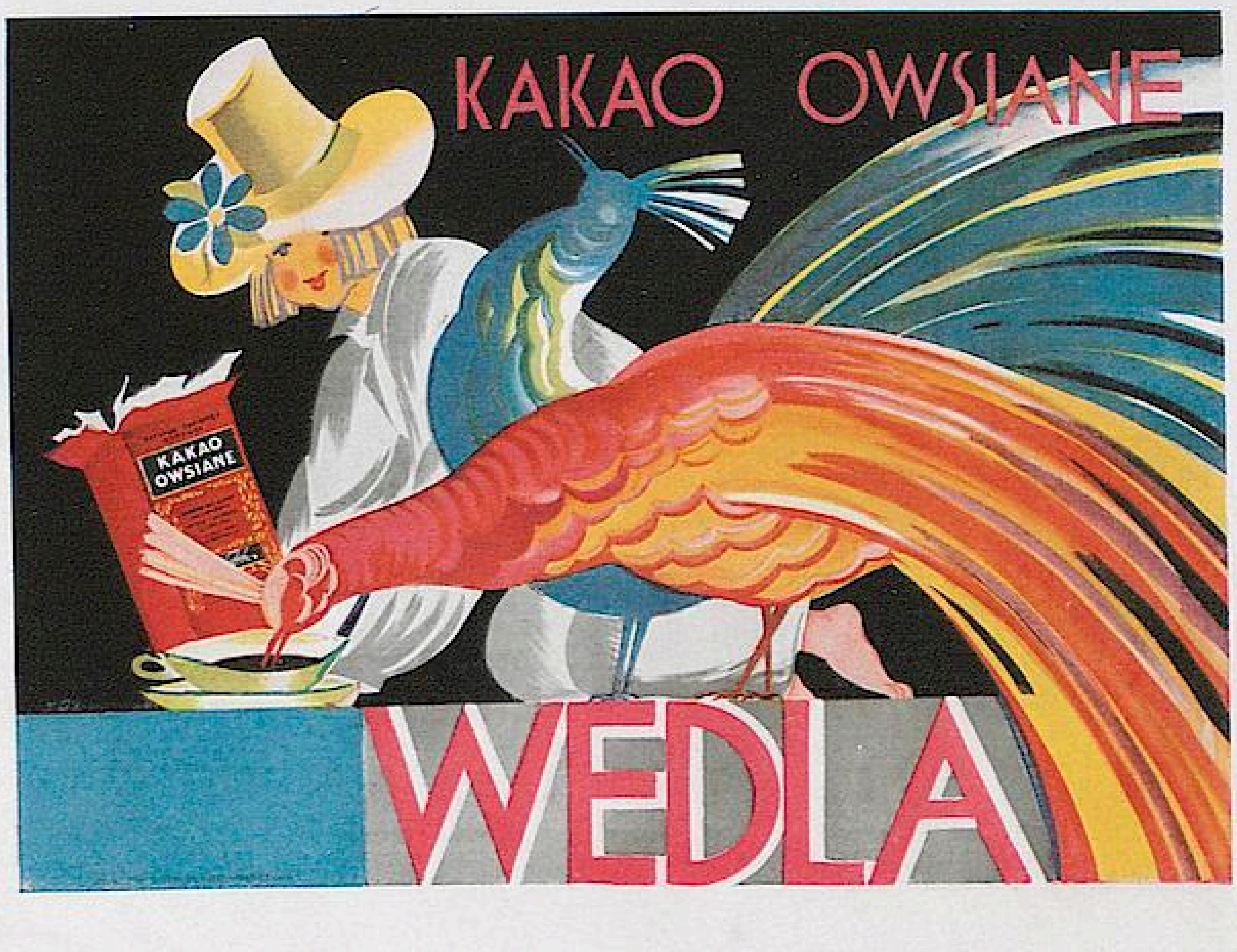
KASPAR BINDER. ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS DER AUSSTELLUNG
„DAS INTERNATIONALE PLAKAT,
MÜNCHEN“



F. P. GLASS / MÜNCHEN



J. GRONOWSKI / POLEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO ARPKE / DEUTSCHLAND

DAS PLAKAT

BETRACHTUNG GELEGENTLICH DER INTERNATIONALEN PLAKAT-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN

Das Plakat ist ein Kulturfaktor. Das Plakat erfüllt eine wirtschaftliche Sendung. Die soziale Funktion des Plakats. Das Plakat als Kunstwerk ... Und wie noch lauten die Schlagworte und Motti, die uns gelegentlich der Internationalen Plakat-Ausstellung in München um die Ohren flogen! Natürlich haben sie alle recht. Man kann sich das Plakat aus dem Leben der Gegenwart nicht ausgeschaltet denken. Es hat beinahe die Geltung und Bedeutung der Zeitung erreicht. Man denke nur an die Wirkung des Plakats im politischen Kampf! Ein fesselnder, intellektuell reifer und formal knapp gestalteter Gedanke, durch das Plakat auf optischem Weg der Vorstellung und Empfindung suggeriert, vermag im Wahlkampf ganz andere, viel stärkere Erfolge zu erzielen als eine Serie der schönsten und klügsten Leitartikel, die niemand liest, weil er nicht die Zeit dafür übrig hat.

Alles recht und schön! Aber die Kunst? Hat nicht über all den Zwecken und Notwendigkeiten, den Voraussetzungen und Absichten, die das Plakat und das durch das Plakat zur Mitwelt sprechende Unternehmen verfolgt, die Kunst ihr Anrecht auf das Plakat eingebüßt? Es ist jedenfalls an dem, daß das Plakat von der hohen künstlerischen Qualität, die es einst besessen, abgerückt ist, daß es zu Konzessionen berufen ist, daß es sich williger in den Dienst der Zweckmäßigkeit stellt als einst. Dies unbeschadet der Tatsache, daß auch heute noch Künstler von hohem Können und ausgezeichnetem Geschmack an der Plakatproduktion beteiligt sind. Sie haben sich indessen mit der Voraussetzung

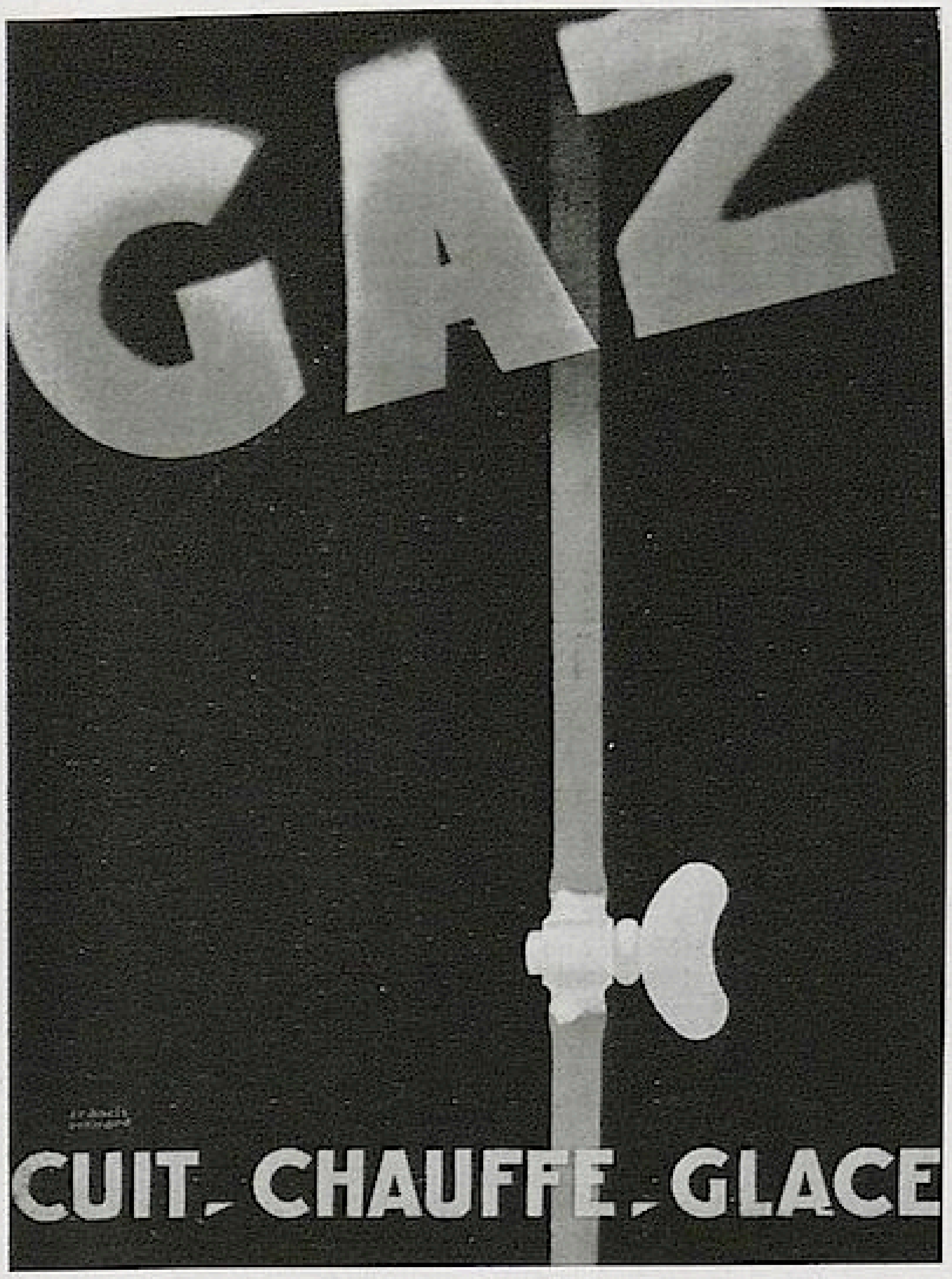
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARFURT / BELGIEN

LOTH / BELGIEN

des erfolgreichen Plakats abgefunden, nennen sich, eine eigene Provinz bildend, Werbekünstler und wechseln in die Jagdgründe der angewandten Kunst, wenn nicht gar zur tüchtigen handwerklichen Leistung hinüber. Kunst, die wahre, hohe Kunst, ist voraussetzungslos; ungehindert und uneingeschränkt muß sich der Wille, das Ingenium des Künstlers ausleben und ausströmen können; ist schon das „im Auftrag" gemalte dekorative Bild, das architektonisch gebundene Fresko kaum mehr als „freie" Kunst anzusprechen, um wieviel weniger das Plakat, an dessen Erscheinungsbestimmung nicht allein der Auftragserteiler, sondern auch der Drucker — neben dem Werbekünstler — teilhat. Die hohen Auflageziffern, die heute für das Plakat im allgemeinen nötig sind, wirken zurück auf die Herstellungstechnik — und auch diese weist das Plakat auf andere Bahnen. Das früher unbekannte Offset-Verfahren und das im übrigen für eine echte Plakatwirkung sehr ungünstige Tiefdruckverfahren, dem man häufig photographische Aufnahmen zugrundelegt, sind Neuerscheinungen; ihnen gegenüber tritt die Lithographie in den Hintergrund. Und wurden doch gerade auf diesem Gebiete einst die großen Siege des künstlerischen Plakats errungen! Ich erinnere an Henri de Toulouse-Lautrec und seine heute von den Sammlern mit ungeheueren Preisen bezahlten Plakate für die Pariser Varietés und für die Cabarets von Montmartre. Freilich war da eine Kongruenz von künstlerischer Persönlichkeit und Zweck und Wesen des angepriesenen Gegenstandes, wie sie selten vorkommen. Hätte es kein Plakat gegeben, so wäre es nötig gewesen, es für Toulouse-Lautrec zu erfinden; nur in dieser Richtung konnte sich seine Kunst ausleben. Uns näher gerückt, formatlich etwas begrenzter, trifft diese Wahrnehmung auch auf L. Hohlwein-München zu, der zu seinen graphischen und koloristischen Potenzen das für ein gutes Plakat unerläßliche ausgesprochen tektonische Moment aus seinem früheren Architektenberuf mitbringt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. BERNARD / FRANKREICH

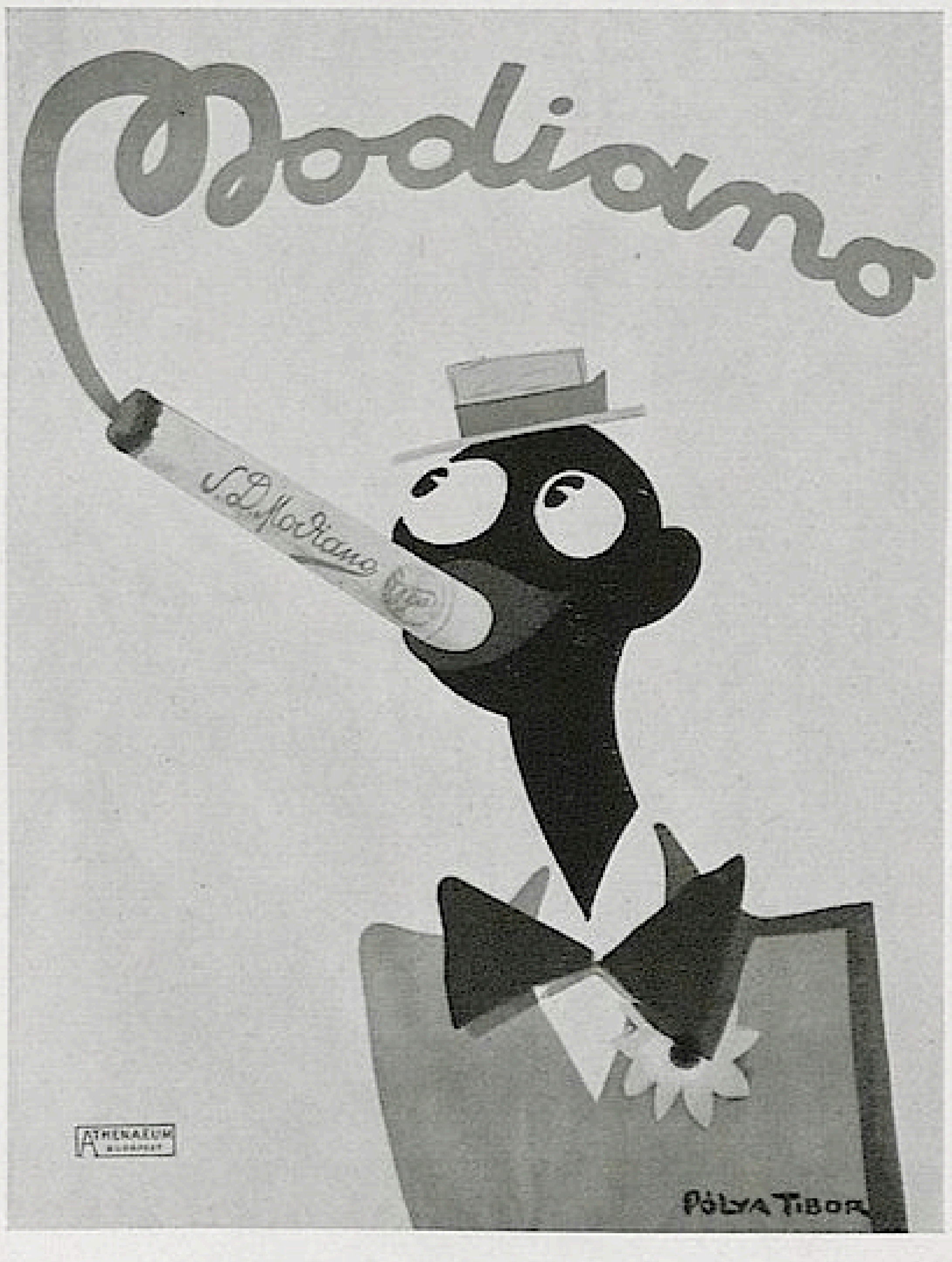
LOUPOT / FRANKREICH

JEAN CARLU / FRANKREICH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

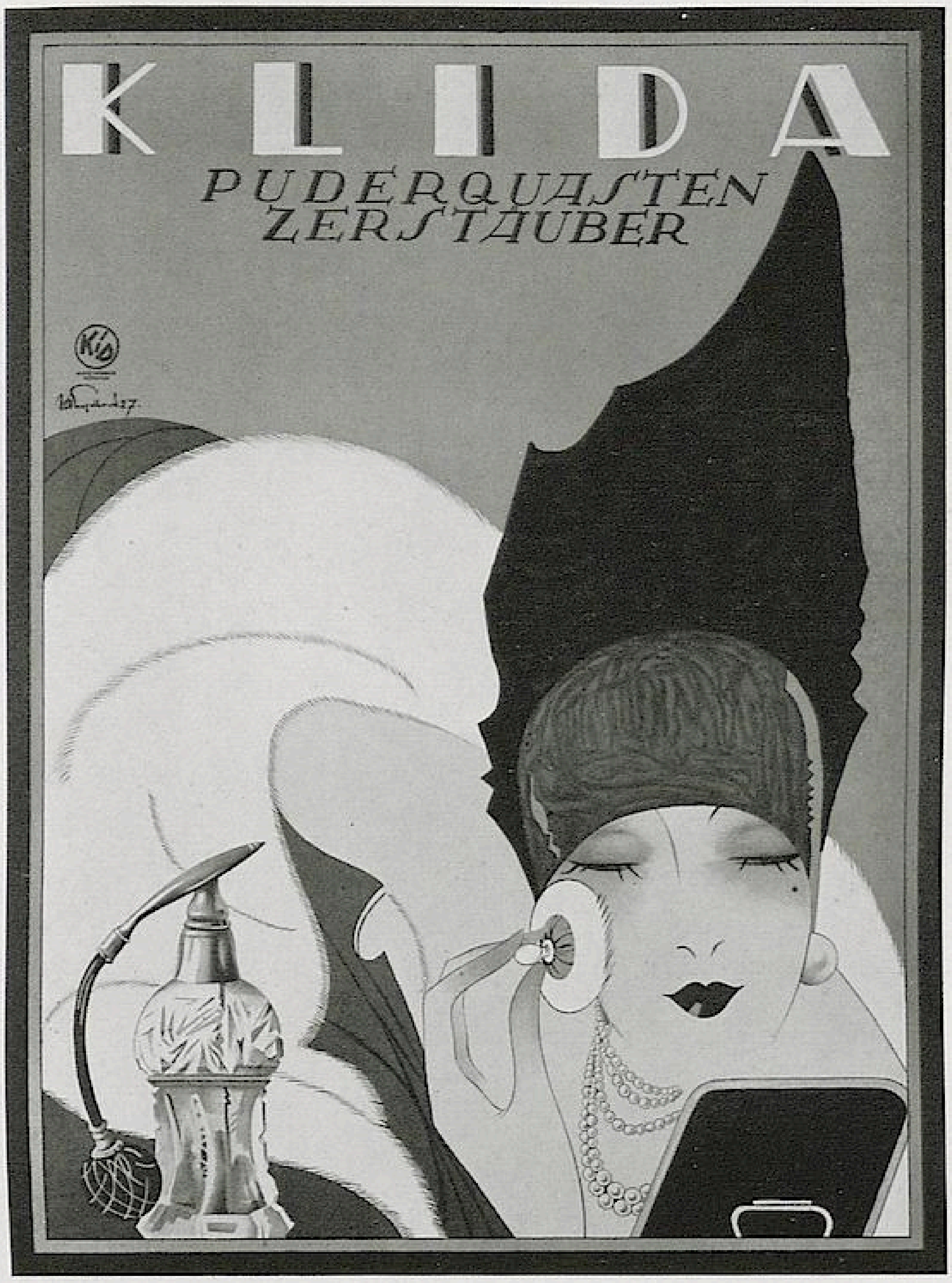
TH. KUHN / SCHWEIZ

BINDER / ÖSTERREICH



TIBOR PÓLYA / UNGARN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. U. ENGELHARD / MÜNCHEN

Das Bemerkenswerte und Kennzeichnende an der zwar nicht erschöpfenden, aber breit und auch gescheit angelegten Münchner Internationalen Plakat-Ausstellung, die nach Kräften auf künstlerische Qualität hinhielt und das kommerzielle Moment soweit als möglich ausschaltete, war dies, daß man aus dem Nebeneinander der Plakate das Trennende wie das Verbindende nationaler Charaktere herauslesen konnte. Kunst als Idee, als Pflicht und Aufgabe ist international, die Kunst als Erscheinung ist national, ist an Volkswesen und Volkstum gebunden — wieviel mehr gilt dies vom Plakat! Seine Stellung nahe bei der Illustration und Typographie, die Schrift als mitbestimmendes Moment seiner Erscheinung bedingen im Äußeren seine nationale Gebundenheit, wie decken aber erst die sonstigen Elemente seiner Erscheinung die Nuancen kulturellen, sozialen, ethischen Wesens bei den einzelnen Völkern auf! Dieses völkerpsychologische Moment war das Reizvollste und Anziehendste, was die Ausstellung geboten hat; man konnte darüber vergessen und verzeihen, daß sie nicht in allem gleiches Niveau der künstlerischen Qualität bewahrte.

Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BINDER / ÖSTERREICH

JUPP WIERTZ / DEUTSCHLAND

GIPKENS / DEUTSCHLAND

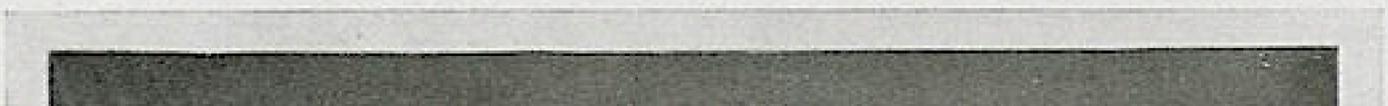
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TOM PURVIS / ENGLAND

VAN DONGEN / FRANKREICH

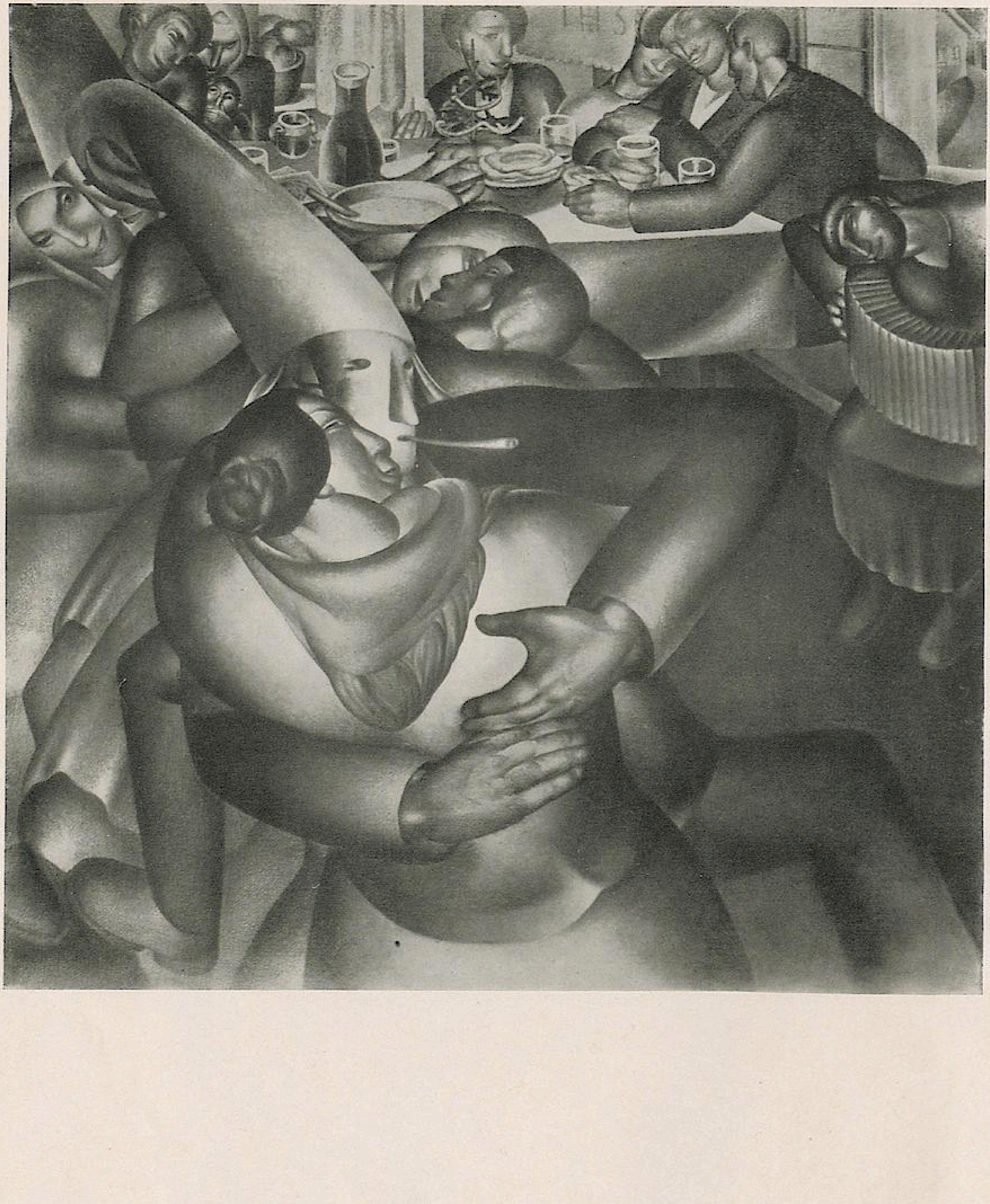
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAPANISCHE PLAKATE



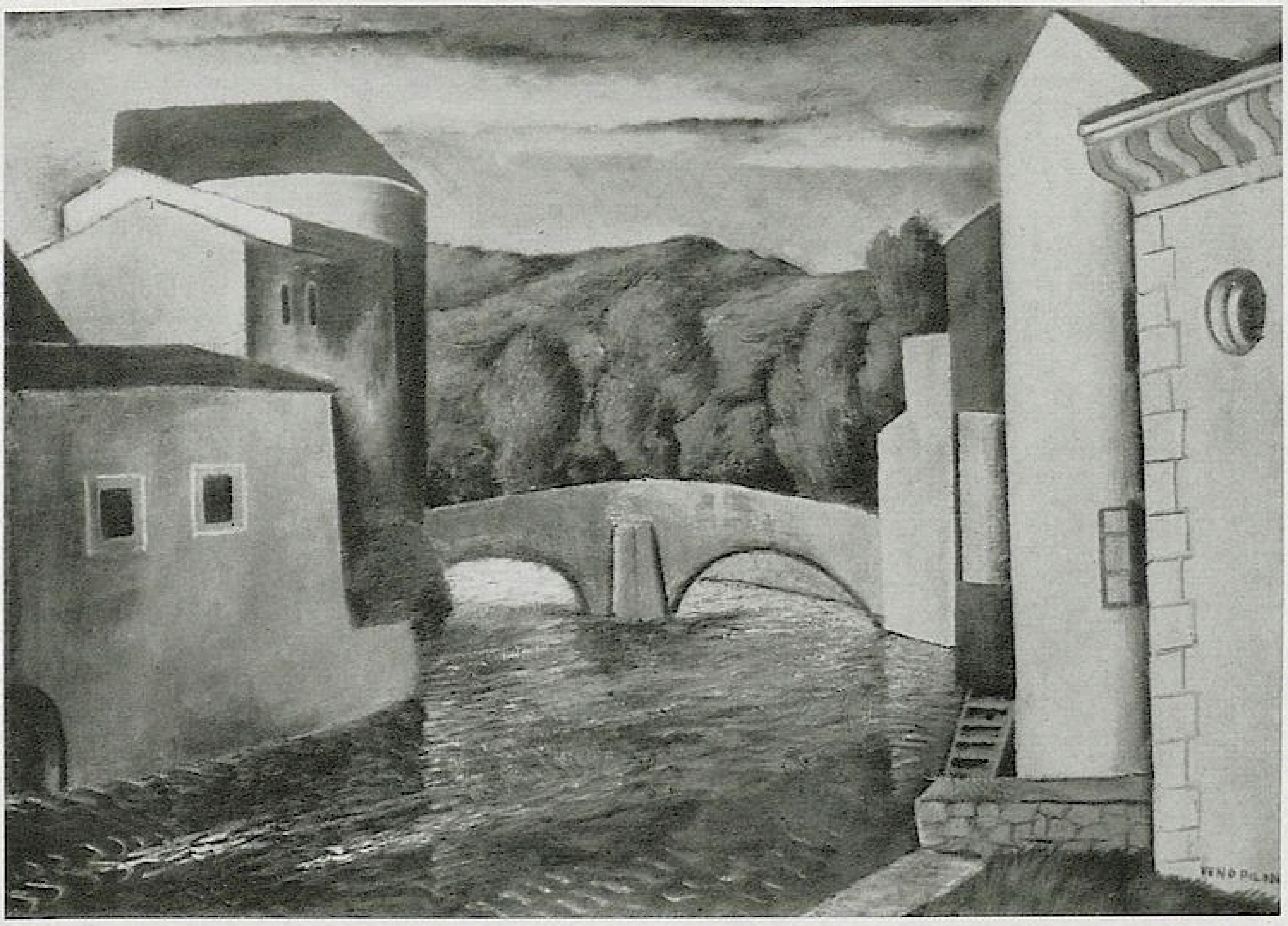
A. M. CASSANDRE / FRANKREICH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON KRALJ. SLOWENISCHE BAUERNHOCHZEIT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VENO PILON. LANDSCHAFT

DIE SLOWENISCHE MALEREI DER GEGENWART

I.

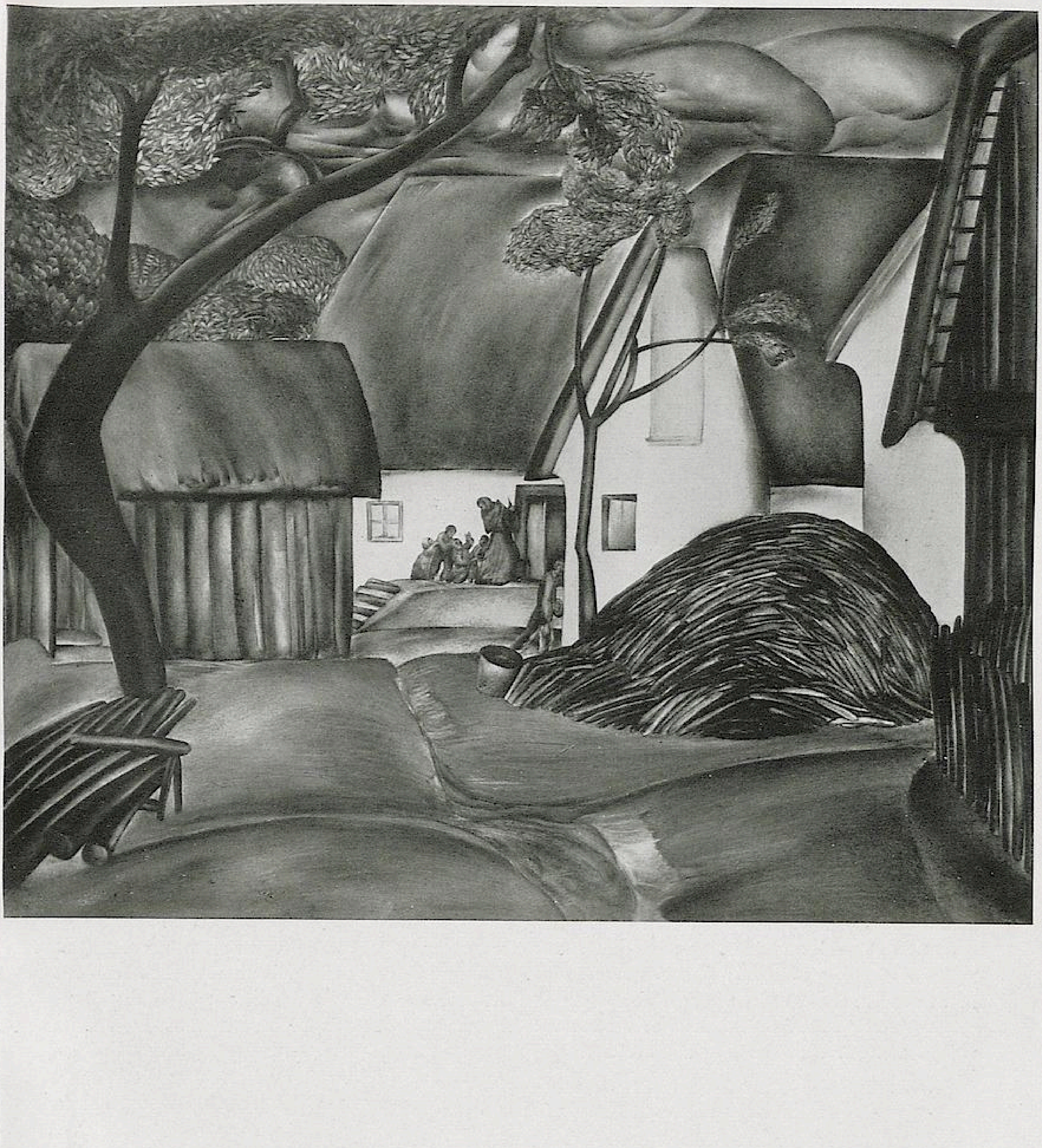
Die Leistung jener slowenischen Malergeneration, die um 1890 nach München gekommen war und dort die Privatschule ihres Landsmannes Ivan Ažbe besuchte, im Grunde aber an ihr vorbeistudierte, war eine Malkunst, die in ihrer Art hätte nicht übertroffen werden können. Neben den glänzenden Proben des impressionistischen Ölstils, die sie uns vor allem durch Rihard Jakopič und Ivan Grohar gab, wurde aber die Zeichnung wenn nicht ganz bedeutungslos, so doch sehr nebensächlich. Uns fehlte die Graphik und erst im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts begann sich hierin eine Veränderung fühlbar zu machen, die wir mit dem Namen Fran Tratniks verbinden können.

Tratnik ist wahrlich kein überragender Künstler, aber trotzdem wirkte er wie ein Neuerer. Und er war es eben, der die Brücke von der alten zur jungen Generation geschlagen hat. Zwar haftet seinem Werk etwas Literarisches in Stoff und Form an, richtig gesprochen etwas wie Akademie, und im Vordergrund erscheint das mit einem gewissen sozialen Gefühl durchtränkte Leidensmotiv. Erstmalig und neu in der Geschichte der modernen slowenischen Kunst war die ganz unmittelbarer Ausdruck gewordene Linie und die ganz ins Inhaltliche überführte Form. Jene große Verschiebung in der europäischen Kunst, die um die Jahrhundertwende um sich zu greifen anfing, fand somit den Weg zu uns ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ KRALJ. MAGDALENA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ KRALJ. DER ZEHNTE BRUDER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wissermaßen durch einen Akademiker. Wir bekamen im weiteren Verlauf, das heißt mit dem Auftreten jüngerer Künstler, wohl auch das Stilphänomen des Expressionismus, wie wir um 1890 impressionistisch zu malen angefangen haben, aber darüber hinaus war und ist von Bedeutung etwas anderes. Wir bekamen um 1920 eine Graphik, in der ähnlich wie in der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts der künstlerische Zeitausdruck zur Kulmination gestiegen war und in welcher sich ähnlich wie ehedem im impressionistischen Malstil eine schöpferische Tat unseres Geistes verwirklichte. Die Träger dieser neuen Kunstwelt waren vor allem Božidar Jakac, Fran und Anton Kralj und Veno Pilon; ihnen gesellte sich in den folgenden Jahren noch der etwas jüngere Miha Maleš zu.

Die Lage der gleichzeitigen Malerei, die zum Teil in den Händen der eben genannten Künstler lag, war nicht so beneidenswert. Den Markt beherrschte die ältere Generation noch vollkommen und es ging nicht ohne schwere Kämpfe; ihr Bild in jener Zeit ist aber auch sonst nicht allzu greifbar. Hinter der Malweise Jakac's verspürte man deutlich den Nachklang des Impressionismus, denn dieser Maler schuf uns das impressionistische Bildnis, das uns die eigentlichen Vertreter der Richtung — ausgesprochene Landschafter — schuldig geblieben waren. Später gab er jedoch die Arbeit mit Öl gänzlich auf. Auch Pilon kann als Maler für jene Jahre nicht in Betracht kommen und es sind einzig die beiden Brüder Kralj, an die damals die Weiterbildung der Malerei gebunden blieb. Erst gegen 1925 begann sich der malerische Ausdruck der jungen Generation zu jenem Bilde zu verdichten, das uns mit den vorliegenden Reproduktionen vor Augen tritt. Mag man ihn nun benennen, wie man ihn will, sicherlich bildet die Sachlichkeit, mit der jetzt an die Wirklichkeit herangetreten wird, einen wesentlichen Zug unserer Art.

II.

Die frühen Gemälde von Fran Kralj lagen kaum im Bereiche des Malerhaften, denn ihrer analytischen Darstellung des Symbolischen nach, sowohl auf Seite der Farbe wie der Form, waren sie zwar äußerst ausdrucksvoll und von großem künstlerischen Ernst, aber doch eher psychologistische Bedeutungsbilder denn Malerei. Im Schaffen des Künstlers barg sich zu jener Zeit etwas Kunstgewerbliches, woraus sich die Fülle der Reliefbilder in seinen ersten Ausstellungen erklärt; das Zeug war im Grunde einrichtender Art, hinter der Formenwelt desselben steckte aber der Schnörkel Klimts, der hier gleichsam in einen slawisch-lyrischen Linearismus überführt worden war.

Man kann erst Magdalena (1922) als jenes Gemälde ansehen, wo einerseits das Bild Teil einer objektiveren Wirklichkeit wurde, andrerseits aber diese Wirklichkeit selber sich zur objektiven Bildganzheit umwandelte. Alles daran war in dem Werdegang des Malergedankens bei diesem Meister neu, auch der Rahmen, der nun nicht mehr wie früher übermalt und in die Bilddarstellung miteinbezogen wurde, sondern plötzlich als Grenze auftrat. Derselben Zeit entstammt Die Vorstadt (1922) mit einer Reihe anderer Werke, die mit ihrer überzeugenden Kraft des Zeiterlebens und Zeitgestaltens zu der gleichzeitigen Dichtung eines Anton Vodnik die beste Analogie bilden.

Seitdem verminderte sich das Tempo des Schaffens wie aus inneren Gründen der neuen Sehweise und die nun folgenden Werke rechtfertigten dies. Man wurde nun nicht nur einer wirklicheren, gleichsam extrahierten Gegenständlichkeit gewahr, man vernahm das Wirklichere auch hinsichtlich der Form. Die neuen Themata heißen etwa Bäuerinnen, Sommer, Slowenisches Dorf, Der zehnte Bruder (1929) u. ä.; somit also aus der Urart des Milieus heraufbeschworener Motivkreis. Die Menschenfigur darin ist deutlich durch die Vorstellung des primitiven Bildschnitzers hindurchgegangen und die Häuserwelt baut sich auf wie Kinderspielzeugkulisse. Wundersam realistisch geht es nun in den Gemälden des Künstlers zu und womöglich ist ihre Dingwelt wie beim Blitzlicht gemalt worden. Durch einzelne über die Bildebene verteilte, kalkhaft leuchtende Stellen verdichten sich die spröden Flächen zu Grenzen, hinter denen die metallisch dünne Körper- und Raumform steckt. Und an Metallisches erinnert nun stark auch die Art, mit welcher jede Form außer im Bildgewebe noch in ihrem eigenen Schimmer eingefangen wird.

Wohl wandelt auch Anton Kralj in den Stilgeleisen des Bruders, aber seine Bildauffassung wird doch wesentlich dadurch bestimmt, daß ihm die Errungenschaften des letzteren gleichsam zum Selbstzweck werden. Hatte sich anfangs jener durch Fran vermittelte Gefühlslinearismus eigentlich erst in dem Werk des Anton ganz verschnörkelt, so werden nun die in neuem plastischen Gefühl aufgehenden Formwerte ebenfalls

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DRAGO VIDMAR. LANDSCHAFT

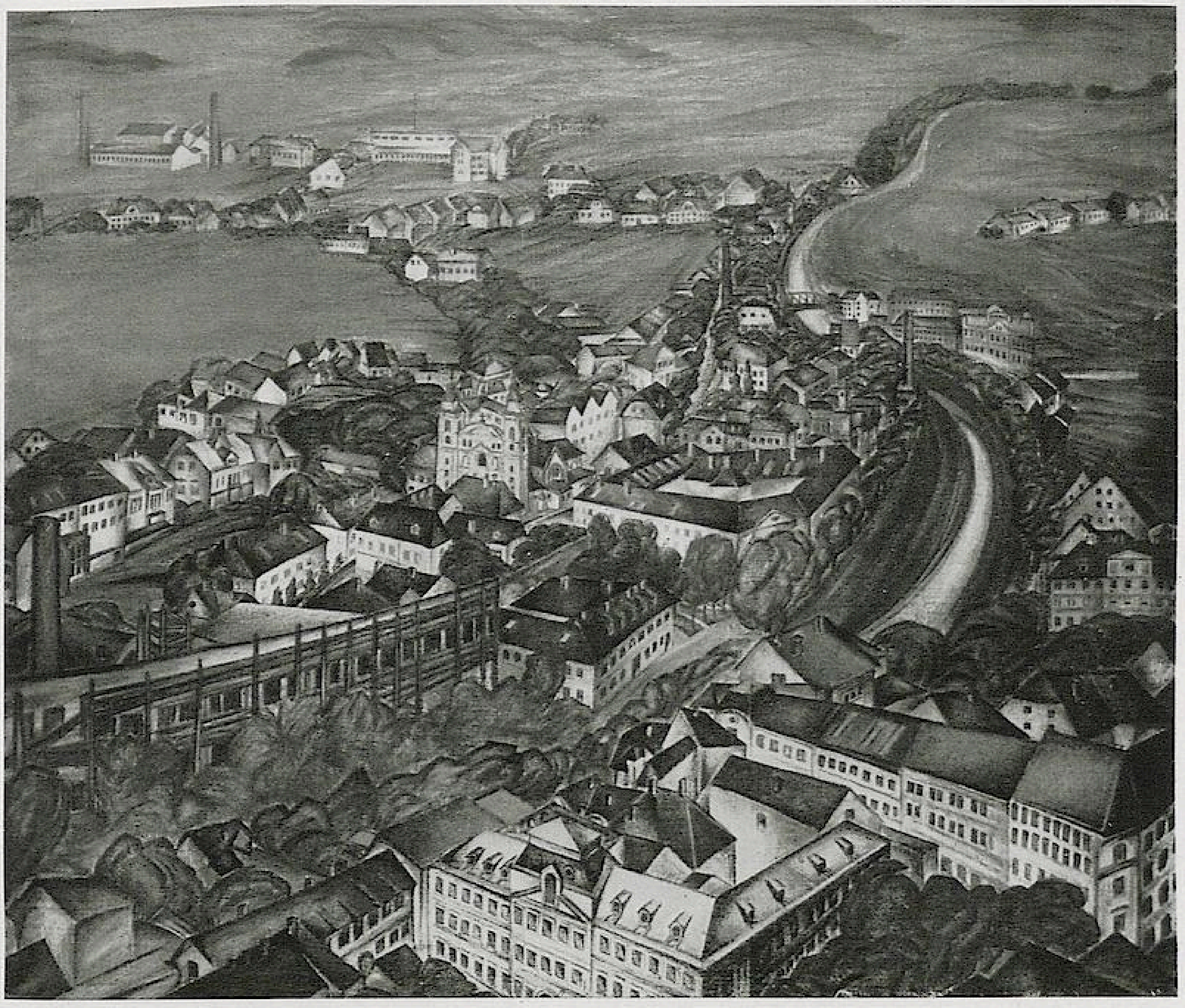
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OLAF GLOBOČNIK. KÜSTENLÄNDERIN

durch ihn zu jedermann zugänglicher Kuben- und Sphärenmalerei gestaltet. In den letzten Jahren war der Künstler durch kirchliche Monumentalarbeiten in Anspruch genommen; knapp zuvor ist die „Slowenische Bauernhochzeit" entstanden (1927).

Möchte sich die schwermütige Malerei der Brüder Kralj durch eine Mauer von der übrigen Welt getrennt wissen, so entsteht diejenige Pilons gewissermaßen auf Reisen. Pilon trat als Maler hauptsächlich erst 1923 stärker in den Vordergrund, doch hat man die damals ausgestellten zugleich geradezu entstellten veristischen Porträtbilder nicht ernst nehmen können. Unvergleichlich besser und aufrichtiger sind seine Landschaften. Gegenüber einer Fassung derselben Landschaft aus 1924, die einfach naturwahr und lufttonig war, ist die hier abgebildete episch aufgefaßt, friesartig durchgebildet. Die Schichten des Bildraums schieben sich in all ihrer Breite

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ KRALJ. VORSTADT

nebeneinander und nicht minder wird der Farbencharakter durch das Nebeneinander von ungebrochenen, fast dekorativ leuchtenden Tönen bestimmt.
Diese Einfachheit der Bildauffassung hat sich inzwischen ganz durchgerungen und man findet sie als wesentliches Merkmal der heutigen slowenischen Malerei. Nicht in jener epischen Formung Pilons, sondern als lyrischer Ton eignet sie der sauberen Bildnismalerei von Fran Stiplovšek, die bezüglich der Zartheit des Farb- und Liniengefühls nichts zu wünschen übrigläßt. Ähnlich wie vor Stiplovšeks Gemälden wird man auch vor denjenigen der Brüder Vidmar den Eindruck nicht los, als hätte man mit Zeichnungen zu tun, die erst nachträglich koloriert wurden. Das Wirklichkeitsganze ist in ihren Werken sozusagen analytisch dargestellt, wobei die ungemein feine malerische Wirkung des Bildes, etwa der Freundinnen, wie durch nach und nach erkannte Schönheit der Einzelheit zustande gekommen ist. Man sieht der Freude an dem lichtdurchfluteten Gewande, an dem Verlauf der Umrisse, an der Klarheit der Raumschichten kein Ende.
Demgegenüber läßt ein Jüngerer, Olaf Globočnik, die Dingwelt seiner Bilder wiederum in dunklere Töne verschwinden, um dann die Gesichter der Figuren, die Gegenstände in ihren Händen u. ä. hell und magisch aufleuchten zu lassen; aber dies nicht etwa im Sinne jener metallisch-schar-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ STIPLOVŠEK. MÄDCHENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fen Dinghaftigkeit eines Kran Kralj, sondern als Erscheinung. Droht daher nicht der Krug dieser Küstenländerin, im Gegensatz zu demjenigen der Freundin, sich wiederum in Licht und Schatten aufzulösen zu wollen?

*

Das Nebeneinander der Kulturleistungen eines großen Volkes scheint sich bei kleineren in das Nacheinander, in die Sukzessivität der geistigen Schöpfung und Wirkung zu verwandeln. Irgendwie sind daher die entwicklungsgeschichtlichen Akzente solcher Kulturen einseitig bestimmt. Neben den genialen Architekturschöpfungen von Josef Plečnik scheint unsere Malerei heute manchem an Stärke verloren zu haben. Irrtümlich! Denn ihre Begründer Fran und Anton Kralj sind noch in voller Kraft am Werke; ihnen reihen sich die noch in voller Entfaltung stehenden Individualarten der hier erwähnten, wie noch einiger anderer Künstler, an. Gleichsam unter dem Hauche dieser jungen Kunst schuf Rihard Jakopič in den letzten Jahren seine reifen Alterswerke. Mir ist deshalb um unsere Malerei nicht bange: sie ist doch nur stiller geworden. Rajko Ložar

NANDE VIDMAR. FREUNDINNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZUM TODE DES BILDHAUERS EMILE ANTOINE BOURDELLE

Antoine Bourdelle, der unermüdliche Gestalter und Meister, ist am 1. Oktober, 9 Uhr früh, in Vesinet bei Paris am Herzschlag gestorben. Er hatte seit fünf Monaten daselbst in der kleinen Villa seines Gießers Rudier gewohnt und auch gearbeitet. Nach einem ersten Anfall im Mai bewogen ihn sein Schwager, der Doktor Couchod, und Rudier dazu, das laute Paris gegen die ländliche Stille des kleinen Provinzorts einzutauschen. Bourdelle fand Erholung und ging mit seltener Schaffenslust neuen Projekten zu Leibe. Mehr als dreißig der Öffentlichkeit noch unbekannte Werke sind in dieser Zeit entstanden. Der Entwurf für den ersten und leider zu spät erfolgten Staatsauftrag (Marschall-Foch-Denkmal) sowie ein Äskulap sind besonders zu erwähnen. Von letzterem sagte der Meister lächelnd: „Peut-être me guérira-t-il, touché de l'hommage que je lui rends de si grand cœur.“ Einige Stunden vor dem Tode schrieb Bourdelle noch an einem jener kleinen, mit Aquarellen illustrierten Hefte, die er als dichterisches Vermächtnis hinterlassen hat. Die letzte Strophe ist wie die seherische Vorahnung eines nahen Endes:

„Maître du vaste et de l'infime . . .
Potier, remets-moi sur ton tour . . .“

Und doch hatte niemand ein so baldiges Ende erwartet, auch der Meister selber nicht. „Bereitet mir das Atelier No. 16 für die Arbeit vor, ich komme in einigen Tagen nach Paris!“ — Das Atelier im Impasse du Maine war bereit, den Lebenden zu empfangen. Er sollte als Toter seinen Einzug halten. In einem Garten duftender Herbstblumen steht der Sarg aus hellem Eichenholz. Die Werke des Meisters, seine Freunde und Schüler teilen sich in die Totenwache. In einer Ecke des Raums ragt aus dem Halbschatten der „Sterbende Centaur“. Ein holzgeschnitzter Christ,

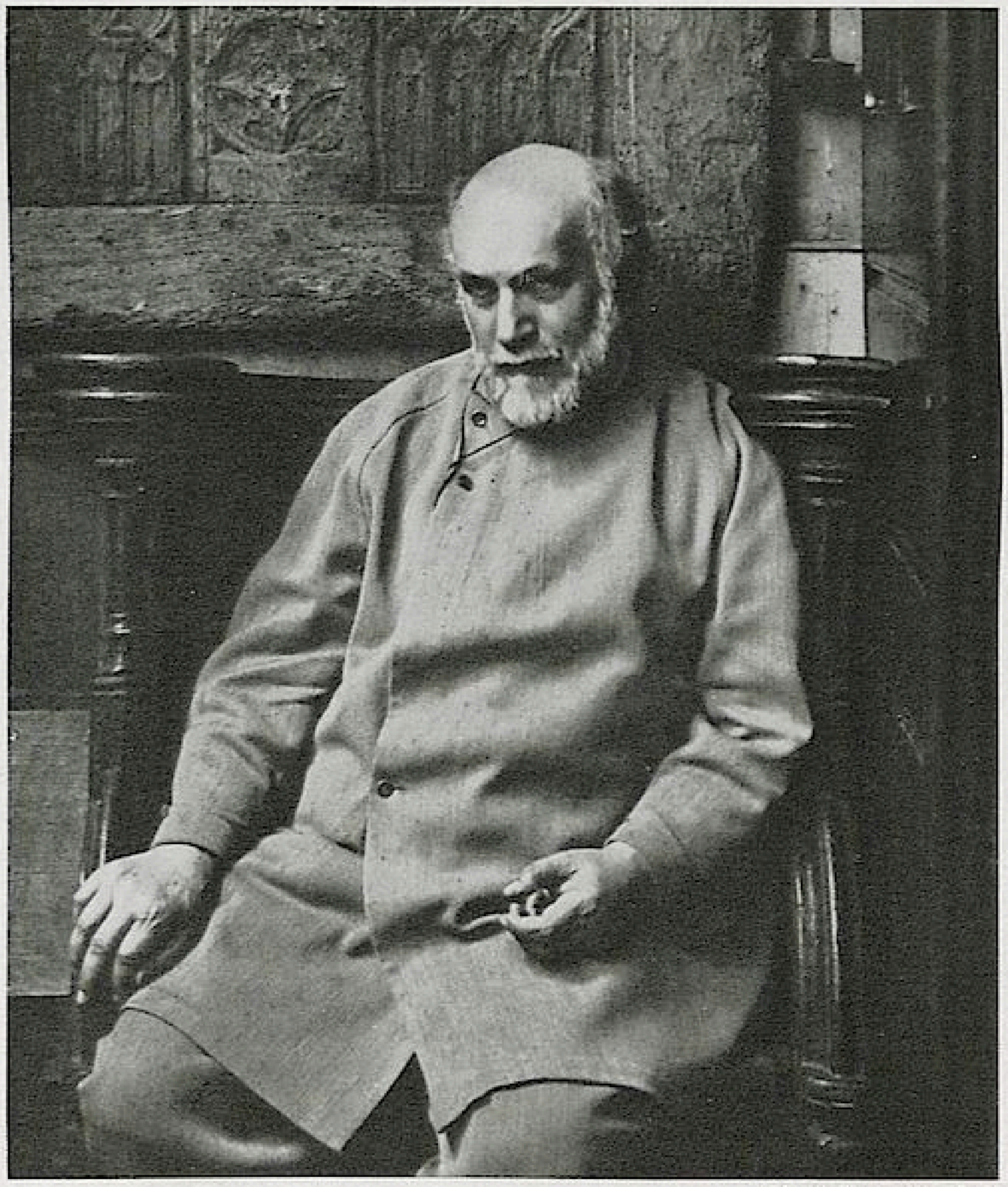


Photo Vizzavona, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Vizzavona, Paris

E. A. BOURDELLE. AUS DEN RELIEFS AM THÉÂTRE DES CHAMPS ELYSÉES

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mehrere Büsten, darunter die des Inders Krishnamurti, stehen im Atelier verteilt, so wie sie der Künstler anzutreffen hoffte. Das alabasterbleiche Antlitz des Toten strahlt unendlichen Frieden aus. — Tags darauf geleiteten Franzosen und Fremde, Angehörige und Verehrer den unter Blumenpracht schlafenden Bourdelle zum nahen Friedhof Montparnasse, wo auch Baudelaire seine letzte Ruhestätte gefunden hat.
Bourdelles Wollen war rein und hoch gezielt. Dieses Wollen ist in seinen Werken unvertilgbar zum Ausdruck gebracht. Seine Kunst galt keinem erwählten Kreis, sie galt den Idealen einer Gesamtheit, den Idealen von Völkern. Dithyramben in Stein und Bronze zu bilden, die den weiten Horizont zum Zeugen, die Welt zum Zuhörer haben sollten, war sein heißes Bemühen. Darum auch das Zurückgreifen auf die gewaltigen Beispiele der Antike, Gotik und Renaissance-Bildnerei. Rodin wird dem jungen Bourdelle eine Stütze, ist ihm ein lebendiges Beispiel auf dem Wege zum erstrebten Ziel. Seine Büsten, so die Beethovens, Anantole France, Frazers u. a. beweisen es deutlich. Durch Rodin ward ihm die Erkenntnis um die Notwendigkeit grundlegenden Könnens. Nicht im akademischen Sinne. Seine Lehrer Falguière und Dalou waren abschreckendes Beispiel. Aber immer standen die leuchtenden Gestirne eines Pythias, Michel Angelo und der gotischen Bildner am Himmel seiner Sehnsucht. Der Impressionismus brachte für die Plastik kaum Antrieb zu Eigenem. Bourdelle suchte und erzwang mit übermenschlicher Kraft, aus dem Einst ein Heute zu schaffen. In B. mischen sich die Elemente. Er war Romantiker, war von heidnisch-antikem Geiste durchdrungen und fühlte sich zugleich dem Wesen früher christlicher Kunst verwandt. Erlebnisstärke und schöpferische Kraft verbanden die verschiedenen Elemente zu lebendig Persönlichem. Seltener Fall eines künstlerischen Stils, der seine Wurzeln im Eklektischen hat. Tragischer Fall, der eine Begabung wie Bourdelle zu ewiger Beschwörung des Vergangenen zwang, da seine Rufe an die Zeit kein Echo fanden. Darum die Flucht ins Dynamisch-Beschwingte und das Pathos seines Schaffens, das die Form schmerzvoll und doch gläubig beseelt.

Hans Heilmaier

Photo Vizzavona, Paris

E. A. BOURDELLE. DER STÖRRISCHE BOCK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Vizzavona, Paris

EMILE ANTOINE BOURDELLE. ST. BARBARA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Vizzavona, Paris

EMILE ANTOINE BOURDELLE. STERBENDER CENTAUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MÜNCHNER BILDNISKUNST

In der diesjährigen Glaspalast-Ausstellung in München gab es in einer kurzen Flucht von Sälen eine Sache für Feinschmecker der Kunst: etwa hundert Gemälde und etwa ein Dutzend Plastiken sind vereinigt, um die Entwicklung der Bildnismalerei und Bildnisplastik in München schaubar zu machen, wie sie sich vollzog von Desmarées und Bustelli bis zu Slevogt und Hildebrand. Begreiflicherweise kann eine solche Veranstaltung, die auf beschränkte Zeitdauer angesetzt und in vielem von äußeren Zufälligkeiten abhängig ist, nicht lückenlos sein. Im Falle der Ausstellung „Münchner Bildnisse von 1750—1900", wie sie offiziell heißt, tritt noch der Umstand hinzu, daß eine Reihe großer Sonderausstellungen dieses Jahres (Leibl, Feuerbach, Lindenschmit, Viktor Müller, Frank Kirchbach u. a.) es unmöglich machte, ein völlig geschlossenes Bild vom Entwicklungsablauf der Münchner Porträtkunst zu geben.

In der Münchner Kunst ist die Stetigkeit des guten Porträts eine ebenso unbestreitbare Tatsache wie die der ausgezeichneten Landschaft, während das Genrebild nur zeitweise blühte und das Historienbild von der Art Pilotys und Kaulbachs stets als ein aufgepfropftes, nicht lebensfähiges Reis erkannt werden muß.

Durchschreitet man die Münchner Bildnis-Ausstellung, so drängt neben dem eigentlich historischen und künstlerischen Interesse, neben den Qualitätserwägungen stark das soziologische Moment zu. Es ist bemerkenswert, wer sich porträtieren ließ; noch merkwürdiger aber ist der sichere Zugriff nach dem besten, eben für die Wiedergabe ihrer Wesens- und Erscheinungszüge besten Künstler. Wir finden unter den Münchner Porträtisten solche, die ihrer innersten Veranlagung nach sich nur für die Fixierung hocharistokratischer, höfischer Physiognomien eignen. Und es gibt wieder, wie es bei Johann Georg Edlinger der Fall ist, ausgesprochene Bürger-Maler, vorzüglich in ihrem Fach, weil in ihnen selbst die bürgerlichen Züge überwiegen. Edlinger hat wohl mit seinem jetzt im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt befindlichen Bildnis des Grafen Sigismund von Haimhausen einen Einbruch in die Welt der Aristokratie unternommen und er gelang, gelang vor allem in Hinblick auf das eine Malerische. Wenn aber ein Mann oder eine Dame, z. B. die anmutige Gattin des Polizeidirektors Baumgartner, vor seiner Staffelei sitzt, dann ist dieser unhöfische Hofmaler in ganz anderer Weise in seinem Element. Der wirklich feudale Maler des alten München ist Georges Desmarées, aus Schweden eingewandert, vom kurbayerischen Hof überaus geschätzt, doch nicht überschätzt. Denn sein Können ist sehr groß. Man sehe das im besten Sinne damenhafte Bildnis der Herzogin Maria Anna von Bayern an. Diese auch im Leben großartige Frau, Freundin Friedrichs des Großen von Preußen, erscheint hier in einem an sich repräsentativen, im Stofflichen rauschend elegant gemalten Bildnis, das indessen die Kunst des Malers zu einem Dokument versammelter Wesenhaftigkeit zu steigern vermochte. Das Hauptwerk des Desmarées auf dieser Ausstellung ist indessen das Doppelbild des Kurfürsten Max III. Joseph mit seinem Intendanten Grafen Seeau, nobel und groß gemalt: man vergleiche damit das sehr intim aufgefaßte, aber fast ängstlich geformte Doppelbildnis aus der Hand J. J. Dorners d. Ä., das den gleichen Fürsten mit seinem Freund Salern zeigt, und man wird sich der Meriten der Malerei des Desmarées sofort bewußt sein. Ebenso muß man die herrliche, ganz groß gesehene, dabei doch in naturalistische Einzelheiten eingehende Bildnisbüste Graf Haimhausens, die Franz Anton Bustelli formte und die Nymphenburger Porzellan-Manufaktur ausführte, mit dem Bildnis Edlingers vergleichen, um grundlegende Unterschiede, die im Naturell des Künstlers ihre Begründung haben, zu erkennen.

Hauber ist der bürgerliche, Kellerhoven der vorwiegend aristokratische Porträtist um die Jahrhundertwende. Klotz und W. v. Kobell dokumentieren den Anteil an der Entwicklung der Münchner Porträtkunst, der aus dem pfälzischen Zuzug entsprang; Kobells Bildnis des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

G. DESMARÉES. MAX III. JOSEPH VON BAYERN UND DER INTENDANT GRAF VON SEEAU

Aus der Ausstellung „Münchner Bildnisse 1750—1900". Glaspalast München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ ANTON BUSTELLI. SIGISMUND JOSEF, REICHSGRAF VON UND ZU HAIMHAUSEN

Zu unserem Aufsatz „Münchner Bildniskunst". Ausführung: Staatl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALOIS ERDTELT. BILDNIS CARL VON MARR

Aus der Ausstellung „Münchner Bildnisse 1750—1900". Glaspalast München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

jungen Schilcher ist ein unüberbietliches Meisterwerk psychologischer und physiognomischer Schilderung liebenswerten Jungmännertums der Biedermeierzeit; unwillkürlich denkt man sich in die schöne Vorstellung hinein, was wohl aus der Schönheiten-Galerie Ludwigs des Ersten, von der einige Proben zur Stelle sind, geworden wäre, wenn sie statt des etwas süßlichen Stieler der viel kraftvollere Wilhelm von Kobell gemalt hätte — für ihn hatte der große Mäzen indessen nur die Aufträge, seine Schlachten zu malen . . . Die Entwicklungslinie rückt unseren Tagen näher. Lenbachs Stern steigt empor. Hier sieht und erkennt man, daß er Bildnisse schuf, die nicht in Technik und fixer Handfertigkeit erstickten. Böcklins und Hans Thomas Münchner Porträtleistungen treten vor. Man lernt einen Mann wie Grützner, man lernt Liezenmayer als Porträtisten kennen. Ausgezeichnet ist August Riedels Bildnis des Landschaftsmalers Rottmann: immer, wenn ein Maler einen Kollegen porträtiert, wird es etwas Großes und Rechtes.

Nun aber hebt die „klassische Zeit" der Münchner Bildniskunst an. Neben Lenbach und dem ganz exzeptionellen Damenporträtisten Albert von Keller tritt der Leibl-Kreis mit seinem Oberhaupt und tritt die Diez-Schule hervor. Leibl selbst war mit zwei Männerbildnissen, beide um 1870 gemalt, vertreten. Trübners Musikmeister Gungl, ein echtes altbayerisches Gesicht, und die sinnenfrohe Frau Neal sieht man immer mit neuer Begeisterung. Alt tritt aus dem Schatten, und neben ihm glänzt Hans von Marées, der sonst als Porträtist leicht übersehen wird. Defregger und der kraftvoll-zarte Ernst Zimmermann, Erdtelt und Eilif Petersen, Piglhein mit dem ungewöhnlich faszinierenden Bildnis des Dichters Paul, Schachinger, L. v. Herterich, Mayr-Graz, Hierl-Deronco, Wilhelm Räuber, Uhde, R. v. Seitz charakterisieren diese Periode, der schließlich noch, als Dokument des Weiterwirkens dieser Traditionen in der Gegenwart, eine Serie von Gemälden Slevogts, soweit er sie in München gemalt (darunter sein Bildnis des Prinzregenten Luitpold, hell, farbig, skizzenhaft und doch den ganzen Menschen umschreibend), Corinths, Stucks, Erlers und Weisgerbers angeschlossen wurde. So ist der Ring geschlossen, und man erkennt nun auch den Zweck und die Absicht dieser Veranstaltung: sie wollte nicht nur „retrospektiv" wirken, sondern auch werben. Das gute Bildnis muß wieder gepflegt werden, vom Konsumenten wie vom Produzenten. Der Maler muß wieder erkennen, daß Bildnismalen etwas anderes bedeutet als eine bestimmte Persönlichkeit zum Versuchsobjekt für koloristische oder formale Problematik zu machen, und derjenige, der sein Konterfei künftigen Zeiten vererben will, sollte wieder zu wissen beginnen, daß die photographische Kamera ein mechanisches Instrument ist und nicht hinter die Epidermis zu dringen vermag, daß sie die Erscheinung des Menschen in einer zufälligen Situation, nie aber sein Wesen in dauernder Geltung wiederzugeben vermag.

Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG SCHRIMPF. MOORLANDSCHAFT

Aus der Ausstellung in der Münchner Nenen Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARTIN LAUTERBURG. STILLEBEN MIT WECKER

Aus der Ausstellung der Neuen Secession, München*)

GEHALT, TECHNIK, STOFF

Man hört es so oft sagen: dieser Maler hat zwar gute Absichten, aber es fehlt ihm noch an Technik. Man meint, Technik sei etwas von außen her dem Gehalt Hinzuzufügendes, Technik sei erlernbar, Gehalt plus Technik ergebe das vollkommene Kunstwerk.
Aber der echte Künstler erobert sich instinktiv und mit Notwendigkeit die Technik, die gerade er zur Gestaltung seiner Innenwelt braucht. Technik ist nicht ein losgelöster, für sich allein bestehender Wert. Giotto etwa hätte mit der fortgeschrittenen Malweise Masaccios gar nichts anfangen können, und Mozart würde auf die raffiniertere Technik Wagners durchaus verzichtet haben.
Die heutige Isolierung der Technik führt lediglich zur Fingerfertigkeit, ein gewisser Pinselstrich ist Mode, auch der Flachste kann ihn lernen und gibt sich dadurch den Anschein, als sei er ein Gestaltender.
Technik ist: genau das sagen können, was man sagen will. Nicht mehr und nicht weniger. So schafft sich das Genie stets seine persönliche Technik, die das leichteste Strömen von innen nach außen ermöglicht.
In hohen Kulturzeiten sind diese Stile der ein-

*) Wir verweisen auf unseren Bericht über die Ausstellung der Münchner Neuen Secession im Septemberheft.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX UNOLD. IM VIOLETTEN SCHLAFROCK

Aus der Ausstellung der Neuen Secession, München

zelnen in zusammenhängendem Wachstum, wie sich Äste, Blätter, Knospen, Blüten folgen. Je höher die Zeit steht, um so geringer, um so weniger grob sind die Unterschiede: das Persönliche liegt in der zartesten Tönung.

Der Nichtkenner sagt: Ewig diese Madonnen in der Renaissance. Aber das ist gerade das Zeichen der Meisterschaft, zum bekannten Thema immer neue Melodien zu finden. Der Unproduktive rafft sich einen möglichst auffallenden fremden Stoff herbei, um die Schwäche des Gestaltungsprozesses zu verdecken. Das kann interessant sein, ist aber nicht künstlerisch groß.

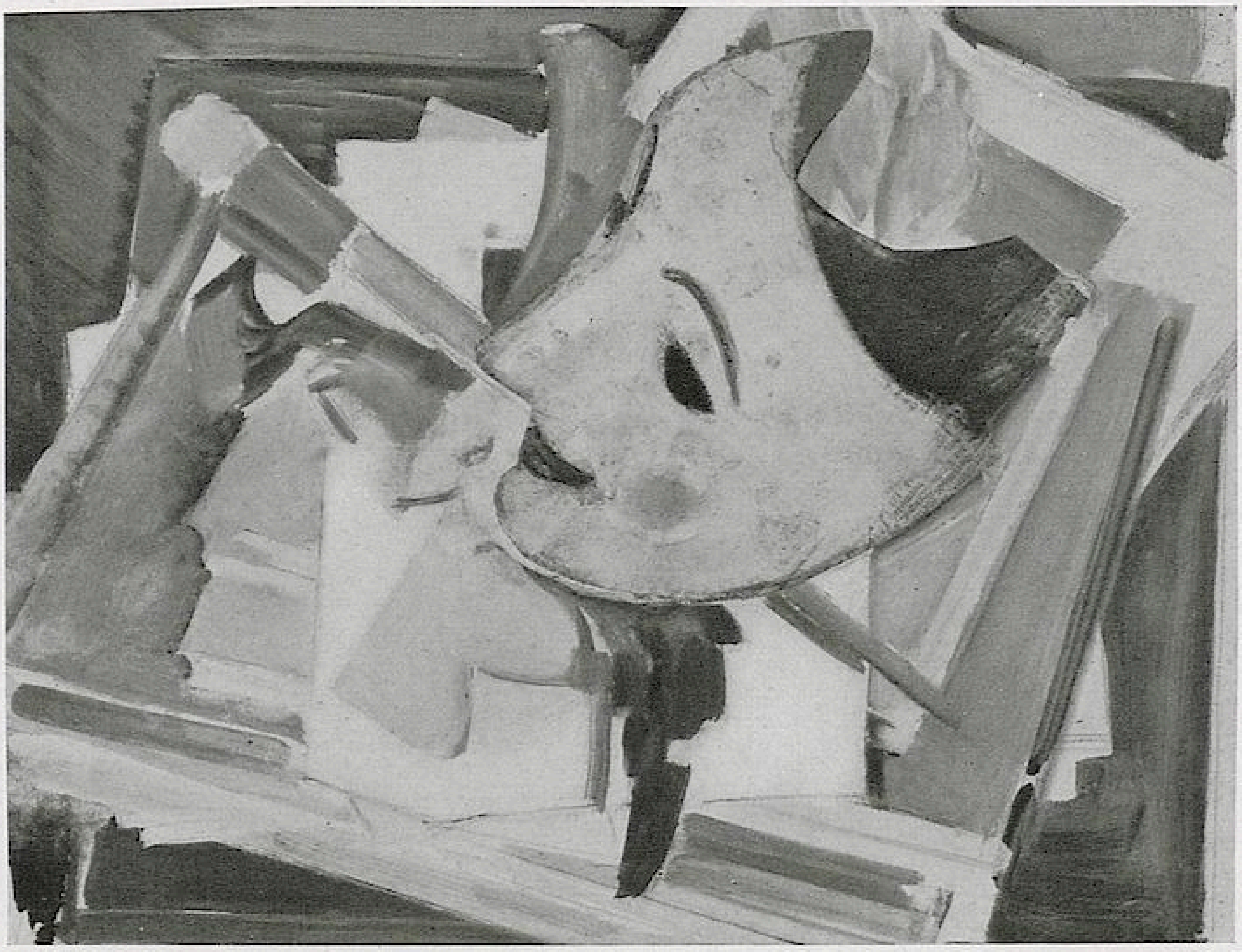
Die Schätzung des Nur-Technischen ist verwandt mit der Schätzung des Nur-Stofflichen. So wird es dem Dilettanten möglich gemacht, ein Surrogat der Kunst herzustellen. Wie bald würde es sich zeigen, was an unseren Dichtern ist, wenn jeder gezwungen würde, einen Tasso, einen Othello, einen Wallenstein zu schreiben.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH GLETTE. MARINE

Aus der Ausstellung der Neuen Secession, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HEINRICH BRÜNE. STILLEBEN MIT MASKE

Aus der Ausstellung der Neuen Secession, München

Heute verdecken so oft Bravour der Technik und Apartheit des Stoffes die Ohnmacht der Innenwelt. Die großen chinesischen Landschafter blieben sogar durch Jahrhunderte bei denselben wenigen Motiven stehen, etwa wie die griechischen Plastiker der klassischen Zeit gar nicht das Bedürfnis hatten, sich von den alten Typen zu trennen.

Beim Verfall der Kunst wird dann die virtuose Technik Selbstzweck, und mit ihr kommt der verblüffende, pikante, sensationelle Stoff. Das krampfhafte Geschrei nach dem Allerneuesten, die Angst, nur ja recht modern zu sein, sind immer sichere Begleiterscheinungen einer zugrunde gehenden Kunst.

Gehalt und Technik bilden eine unlösbare schöpferische Einheit, der Stoff erhält erst durch die Umschmelzung im Geistfeuer seinen Wert. Heute sind die festen Stilepochen abgelaufen, das Individuum ist freier denn je. An Stelle der Tradition tritt die unbedingte Ehrlichkeit und Echtheit des einzelnen. Jeder sage nur, was er mit Notwendigkeit sagen muß, dann ist der Konflikt zwischen Gehalt, Technik und Stoff von vorneherein gelöst.

Rudolf von Delius

DIE FEUERBACH-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN

Die Feuerbach-Ausstellung, die Geheimrat Friedrich Dörnhöffer in der Mehrzahl der Räume der Neuen Pinakothek in München einrichtete, hat gegenüber den vorausgegangenen Feuerbach-Gedächtnisausstellungen in Karlsruhe und Nürnberg ihr eigenes Gesicht. An Umfang läßt sie die beiden Vorgängerinnen weit hinter sich: mit 120 Gemälden und mehr als 150 Handzeichnungen gibt sie einen ungewöhnlich stattlichen Ausschnitt aus dem Gesamtwerk Feuerbachs, das sie nicht, wie es in Nürnberg geschah, in der Phase des Aufstiegs und noch nicht erreichten Ziels zeigt, sondern in allen Stadien vorführt. Es ist jedoch keineswegs auf katalogmäßig lückenlose Aufzeigung eines sogenannten „Entwicklungsganges“ Wert gelegt; derartige wissenschaftliche Prinzipienreiterei liegt der Ausstellung fern, und darauf beruht ihr Reiz und ihre Frische. Sie weist das Wesentliche auf und läßt das Nebensächliche und Gleichgültige beiseite. Das ist gut, denn auch in Feuerbachs Schaffen steht, bei aller

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS WOLFGANG SCHÜLEIN. DIE BRIENNER STRASSE IN MÜNCHEN

Aus der Ausstellung der Neuen Secession, München

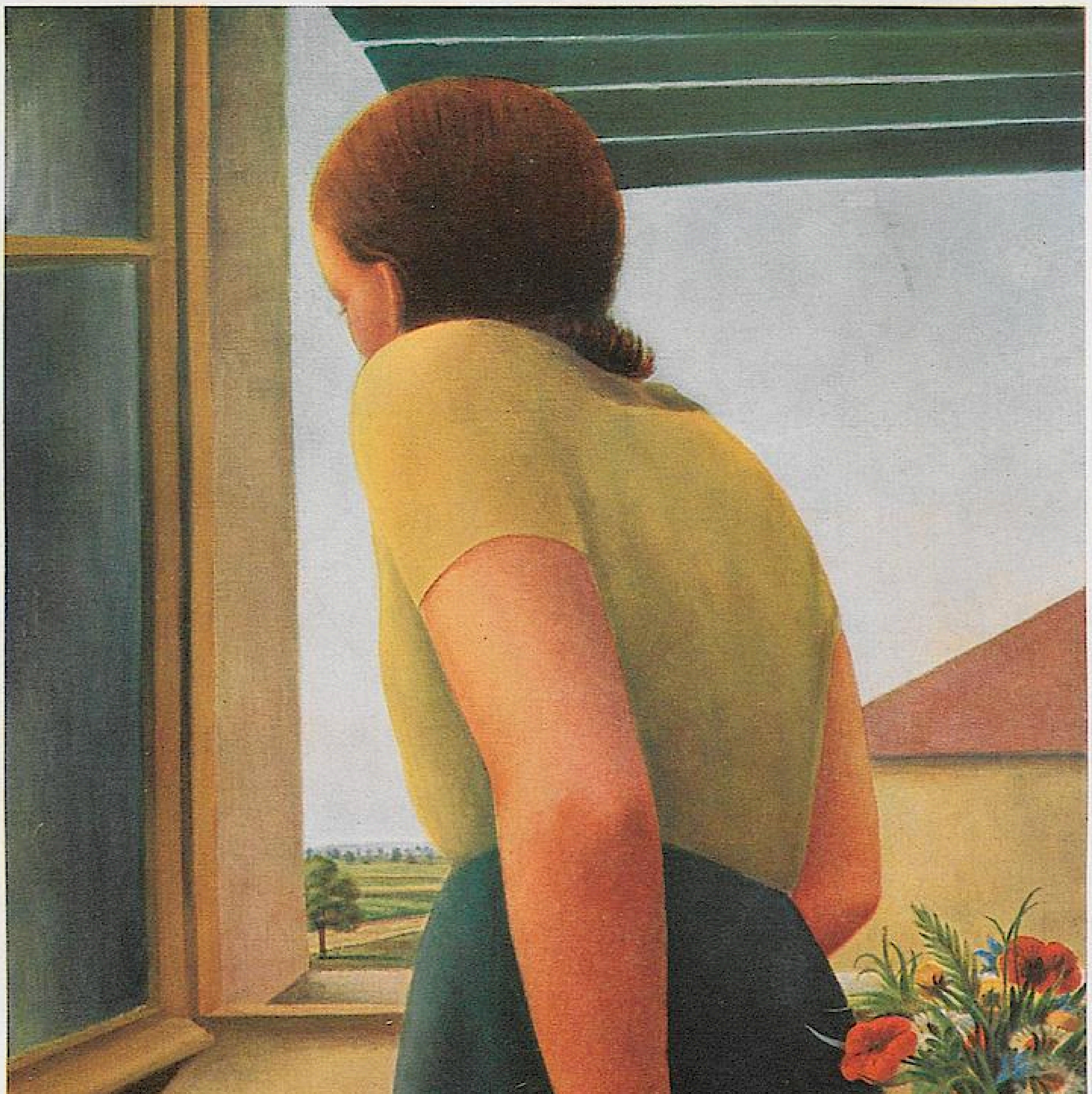
Großartigkeit der Leistung, zuweilen der Schutt dem Werk im Wege. Dörnhöffer erkannte dies und stellte es fest in seiner geistreichen Katalog-Einleitung: „Anders wie bei anderen schöpferischen Naturen war Feuerbach mit den Zielen keineswegs auch das sichere Gefühl für die dahin führenden Wege eingeboren. Eine ungewöhnliche Reizbarkeit und Empfänglichkeit verlockte ihn zu weitabführenden Versuchen, bei denen er, namentlich auf dem Gebiete der Farbe, zeitweise in hilf- und ratlose Abhängigkeit von fremden Einflüssen, sei es von Rubens, den modernen Belgiern, den Franzosen oder den Venezianern geriet." Von diesen Entwicklungsabschnitten bringt die Münchner Ausstellung höchstens einmal eine Probe, wie sie auch die malerisch noch ganz ungelockerte, allzu herbe Frühzeit nur durch Werke belegt, die sozusagen biographisches Interesse haben. Ebenso sind jene Werke ausgeschaltet geblieben, über deren Authentizität die Meinungen geteilt sind. Dörnhöffer wollte und will zwar den Debatten darüber nicht aus dem Wege gehen, aber er steht auf dem richtigen Standpunkt, daß solche Auseinandersetzungen nicht in eine Jubiläums-Ausstellung gehören.

Der Erfolg dieser Maßnahmen zeigt sich aufs vorteilhafteste darin, daß alles Wesentliche in reinen und klaren Hauptwerken in den großen Sälen und Kabinetten in splendider Anordnung, wirkungsvoll gehängt, gezeigt werden kann. Auch das Karlsruher „Gastmahl des Plato" und die beiden großen Nürnberger Bilder, die große Darmstädter „Iphigenie", die „Medea" der Pinakothek selbst, das Berliner „Konzert", das unvollendete letzte Werk Feuerbachs, kommen in diesen Räumen zu der Entfaltung ihres monumentalen Charakters, der in engeren Gelassen leicht unterdrückt bleibt.

Die Ausstellung, die auch bei der Auswahl der Graphik sehr vorsichtig verfuhr, zeigt so Feuerbach in seiner ganzen Größe, befreit von Schlacken, strahlend, klassisch und innerhalb dieser Klassizität nicht etwa kühl und herb, sondern voll Feuer und Rasse.

Es war ein feiner und glücklicher Gedanke, dem Meister selbst wesensverwandte Geister in ausgezeichneten graphischen Werken zu gesellen; die hier versammelten Künstler von J. A. Koch und den Nazarenern bis zu Böcklin und Marées, der natürlich über Feuerbach hinauswächst und uns viel gegenwärtiger und dem eigenen Empfinden näher anspricht, sollen allerdings nicht als eigene künstlerische Individualitäten erklingen, sondern nur den Chorus bilden, der sich um Feuerbach schart, sollen die feine, stimmungsvolle Begleitmusik zur Solostimme sein. W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG SCHRIMPF. AUSSCHAUENDE
Reuchlin-Museum, Pforzheim

OTHON COUBINE. PROVENZALISCHE LANDSCHAFT

COUBINE, DER MALER DES BUKOLISCHEN FRIEDENS

Coubine, Tscheche von Geburt, hat Frankreich zur Wahlheimat erkoren. Die solide Grundlage einer philosophisch vertieften Bildung und ein unleugbarer Hang zum Alleingängertum lassen diesen Maler abseits von den erhitzten Tagespolemiken des künstlerischen Paris. Er ist freilich nicht ohne Kontakt mit den Problemen seiner Zeit geblieben. Der Impressionismus, die Malerei der Fauves und die Schulbeispiele des Kubismus hat er durchlaufen wie viele andere auch.

Aber das waren mehr oder minder doch nur Etappen sekundärer Natur. Lange Reisen in Italien machten ihn mit den Meistern von Siena, Fiesole, der frühen und hohen Renaissance vertraut. Die großen Vorbilder, ohne ihn zum Eklektiker werden zu lassen, halfen ihm seine eigenen Gaben entfalten, die letzten Zweifel beseitigen. Er bildhauert und malt seitdem in der Zurückgezogenheit seines ländlichen Heims, dort, wo die herbe Landschaft der Alpen sich mit den lieblichen Ufern des Mittelmeers vermählt. Sein Arbeitsfeld ist weit umrissen. Einmal packen ihn die intimen Reize und der heitere Aspekt der Landschaft. Dann wieder fühlt er sich von den Menschen angezogen und malt Porträts. Seine

OTHON COUBINE. WINTERLANDSCHAFT IN DEN ALPEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTHON COUBINE. WINTERLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Blumenstilleben beschwören nicht selten den Pinsel Renoirs. In ihnen gibt er sich ganz den Versuchungen schöner Materie hin. Aber die Charakteristiken vegetativer Natur werden in diesen Gewächsen der Farbe Essenz, nicht billiger Abklatsch des Vorbilds. Für Coubine sind Blumen Sinnenfreunde und die sublime Berauschtheit, welche ihn vor einem Strauße ergreift, findet sich auch im Bilde. Eine hervorspringende Qualität des Künstlers ist die Absichtslosigkeit, welche sein Schaffen leitet; die stille Zuständlichkeit, welche in seinen Bildern wohnt, und diese zu Ruhepunkten für das Auge des Beschauers werden läßt. Dasselbe gilt in noch stärkerem Maße für die Landschaft. Das Sujet ist denkbar einfach. Busch- und baumbestandene Vordergründe mit den mählich verebbenden Konturen der Berge im Fond. Man könnte sich vielleicht verführerische und günstigere Motive denken als diese Frühlings- und Winterbilder aus den Alpen und der hohen Provence. Coubine aber scheint sie zu lieben und er legt allen Stimmungsgehalt, den er aufzubringen fähig ist, in sie hinein. Ein Lyrismus Corotschen Schlags führt ihm den Pinsel, bestimmt die fein umzirkelten Massen der Bäume, geleitet in die hauchzarten Fernen, wo sich Wolken und Höhen in atmosphärischen Schleiern verlieren. Dies Pianissimo pflanzt sich in rhythmischen Akkorden silbergrauer Farbigkeit fort. Manchmal fein gesteigert durch eine Andeutung von schummerigem Gelb und rötlichem Braun. Coubine webt seine Landschaften, er malt sie nicht. Stimmungshafte, verhaltene Romantik scheint den gegenständlichen Bildinhalt organisch zu durchdringen und erklärt die von pantheistischer Naturanschauung genährte Wesensart des Künstlers.

Als Zeichner und Figurenmaler erscheint Coubine in einem anderen Lichte. Hier kommt das Altmeisterliche solider Technik und genaue Beobachtung hinzu. Er entpuppt sich als zeitloser Klassiker, der bei aller Akribie immer die große Linie im Auge behält. Gelegentlich geht er allerdings zu ängstlich vor und opfert der Erscheinung mehr als nötig. Bildnisse, wie das der Auvergnatin, des japanischen Malers Hamada, des Sensendenglers und nicht zuletzt seine ganz auf die Kontur beschränkten Schwarzweiß-Studien entschädigen indes reichlich für diesen Lapsus. Er hat eine Maternité gemalt, die, was Einfachheit der Mittel und Darstellung anbelangt, mit zum Besten gehört, was er schuf. Man suche in seinen Bildern nicht die temperamentvollen Offenbarungen eines begeisterten Pinsels, noch erwarte man davon das überlegte Zusammenspiel abstrakter Kompositionen. Es könnte einem sonst passieren, an dieser höchst unkomplizierten, ihre Feinheit nicht zu Markte tragenden Kunst vorbeizusehn. Dem geduldigen und aufmerksamen Betrachter aber werden die Qualitäten der zart besaiteten Malerei Coubines nicht entgehen.

Hans Heilmaier

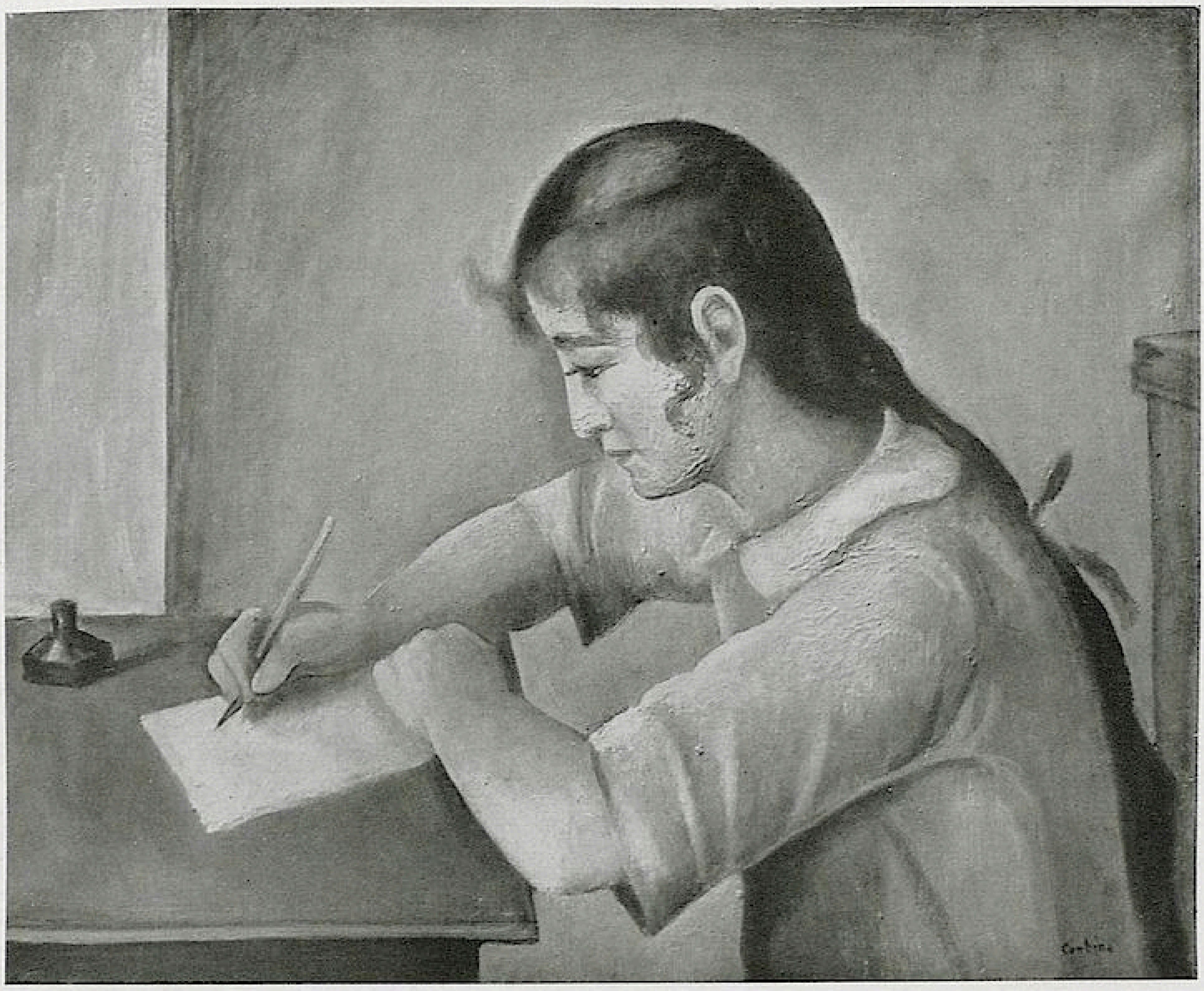
MAGIE DER KUNST

Kunst ist Magie! Das galt auch noch für die äußerste materialistische Denkweise, indem man der Kunst ein Stimmungselement zusprach, das sich mit der sonst herrschenden exakten Vorstellungswelt, wo doch nur der Stoff herrschte, nicht vereinbaren ließ. Wurde die Kunst trotzdem in den Herrschaftskreis dieser Anschauungen einbezogen, war sie ihrer eigentümlichen Reize beraubt und im tiefsten Wesen vernichtend getroffen. Wir brauchen dafür keine Beweise zu bringen. Die Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte auf allen Gebieten ist entstellt durch die unzähligen Beispiele menschlich-künstlerischer Verirrungen.

Kunst ist Magie! Musik und Sprache sind Mittel ursprünglich der Beschwörung, der Betörung, der Betäubung, aber auch der Begeisterung, der Anfeuerung, der Verehrung, der Anbetung!

Bauten, Steinsetzungen, die Nachbildungen von Menschen, Tieren und Gegenständen sind zuerst aus magischem Willen zu magischen Absichten entstanden, besonders auch ihre Bemalung, sowie die Bedeckung des menschlichen Körpers mit Tätowierungen, Schmuck und Farben.

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTHON COUBINE. SCHREIBENDES MÄDCHEN

Diesen Ursprung aller Kunst hat man in der Gegenwart meist vergessen oder geflissentlich übersehen. Einzelne Große, Auserwählte, wußten aus Erfahrung oder Erziehung darum und haben stillschweigend aus dieser Kenntnis Nutzen gezogen. Das waren wenige. Im übrigen suchte man die Kunst zu entgöttern, zu entgeistigen, zu entzaubern, zu entseelen. Von Geist zwar sprach man mehr als je, aber man meinte mit Geist Verstand, Intellekt. Wohl ist auch dem Bildner der Verstand eine scharfe Waffe im Ringen um seine Kunst, aber im Übermaß betätigt, überzüchtet, schwächt er den Schaffenden, macht ihn unfruchtbar, zeugungsunfähig, zersetzt die magischen Grund-Säfte und -Kräfte künstlerischen, schöpferischen und damit magischen Wirkens.

Wir wissen, daß die ältesten Schriftzeichen keine „Buchstaben“ in unserem Sinne waren, sondern Runen, Ritzungen, Raunungen, die nicht nur einen Laut wieder- und weitergeben sollten, sondern ganze Worte, Sätze, Wünsche, Willensäußerungen, Befehle, Beschwörungen, kurz, sie sandten Kraftflüsse aus, die zu sichtbarer, fühlbarer, jedenfalls irgendwie erkennbarer Wirkung bestimmt waren. Wir wissen auch, daß diese frühesten Hieroglyphen gefärbt waren, bemalt, und daß die verschiedenen Farben auch verschiedene magische Wirkungen auszulösen hatten und auslösten nach dem Willen ihrer Urheber und der Einstellung der mit diesen Wirkungen Bedachten. Die moderne Licht- und Farbentherapie sind Anfänge, diese uralten Erkenntnisse wieder in die Heilkunst aufzunehmen, in der der Magier, Künstler, Arzt und Priester in einer Person, Meister war.

In einer höheren Ebene der Erkenntnis, in der Esoterik, wandeln und steigern sich die Bedeutungen der Farben und der Seher oder der Empfängliche sieht die siebenteilige Aura des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTHON COUBINE. GEBIRGSLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Menschen, wie der Physiker die sieben Farben durch das Spektrum, und erkennt an ihnen Leuchtkraft, Zusammenstellung und Reinheit, die Wesensart des Menschen und liest daran dessen kosmisches Führungszeugnis über schlechte oder gute Absichten und Anlagen ab.
Das Auge des Malers aber weiß mehr von diesen Harmonien und Disharmonien als das unbegabte und ungeschulte des Durchschnittsmenschen, sein irdisches und sein inneres Auge empfinden die sichtbaren und unsichtbaren Reize der Farben mit gesteigerter Empfindsamkeit und Empfänglichkeit und erwecken und beflügeln sein schöpferisches Wirken auf diesem Plane der farbigen Siebenheit.
Es ist nicht verwunderlich, wenn Farben, Formen, Töne und Worte wechselseitige Beziehungen aufzeigen, daß sie sich gegenseitig zu beeinflussen versuchen, daß sie aufeinander wirkend sich gegenseitig beleben, verstärken, unterstützen, ergänzen, erklären. So hat Univ.-Prof. Dr. Polenske gefunden, daß die Vokale eines guten Gedichtes, nach einer bestimmten Tonwertskala angeordnet, bei der Übertragung in Musik eine harmonische Tonfolge, Melodie erzeugen, im Gegensatz zu schlechten Dichtungen, die nur eine wirre und willkürliche unzusammenhängende Reihe von Tönen ergeben, keine musikalisch kristallisierte, in sich selbstgeordnete, magische Tonfolge.
Daß die Schwerkraft durch rhythmisierten Atem, „das Wort", aufgehoben werden konnte, war der Vorzeit bekannt. Die anfeuernde Wirkung einer flotten Kriegsmusik auf eine marschierende, ermüdete Truppe wird zugestanden, alle weiteren Möglichkeiten sind nur eine Frage der Steigerung und Verfeinerung der Wirkungen.
Die schöpferische Wirkung hoher Musik auf die gestaltende Phantasie des Malers, des Dichters, des Bildhauers, überhaupt des Künstlers, ist jedem Schaffenden Erlebnis schon geworden. Eine Unterart der Übertechnik der Zukunft wird daher bestrebt sein müssen, die innere Kraft von Musik, Malerei, Architektur, überhaupt aller Kunst zu erhöhen, und zwar nicht durch Vermehrung und Vervollkommnung der grobstofflichen, technischen Mittel, sondern allein durch die Erhöhung der seelischen Komponente, wodurch die feinstofflichen Wirkungen verstärkt und vermehrt werden.
Die Frau gewinnt aus den wohltätigen und belebenden Wirkungen der Farben durch ihre bunte und lichtdurchlässige Kleidung, ihre größere Heiterkeit und frohere Laune. Ihre Langlebigkeit und lachende Frische verdankt sie nicht zuletzt ihrer Farbenfreude und instinktmäßigen günstigen Farbenwahl, während der moderne Mann in seiner farbentoten und lichtabschließenden Trauertracht Griesgrämigkeit, Grobheit, Kälte, Abneigung, Unnahbarkeit erzeugt und verbreitet.
Die Abnahme echter Kultur, die immer schöpferisch auch ist, im Gegensatz zur Zivilisation, geht im Laufe der Jahrtausende mit der Abnahme der Farbigkeit des Lebens nach Güte und Wahl parallel.
Treten wir in einen mittelalterlichen Dom, der sich seine farbigen Glasfenster erhalten konnte, so haben wir ein sprechendes Zeugnis der lebendigen Kraft des in seinen sieben Farben gebrochenen Lichtes. Hier dringen, wirken nicht nur äußere, optische Sinneseindrücke auf uns ein, sondern Feinkraftströme, Feinkraftflüsse, die eine verlorene Kunst hineinleitete. Es ist kein Zufall, daß die Neuzeit diese Technik verloren hat, denn es waren magische Kenntnisse und Praktiken, die man anwandte bei der Herstellung und dem Brennen der Gläser und Farben. Jene Künstler waren gläubig in einem undogmatischen Sinne, glaubten an die Magie des Lebens und ihre Erscheinungen; ihr Können und Wissen kann keine noch so hochgespannte technische Aus- und Durchbildung ersetzen. Die Grobstoff-Technik der Gegenwart allein wird niemals Magie, geistige Macht ersetzen können. Darum sind wir so arm an wirklicher Kunst gegenüber den Alten. Wir können ihnen nur wieder nahekommen an Genie, Kraft und Reinheit, wenn wir die geistigen Mächte beherrschen, anwenden, die wir allgemein mit Magie bezeichnen.

Rudolf John Gorsleben

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG JOHANN LANG. VERKÜNDIGUNG

DER BILDHAUER GEORG JOHANN LANG

Wenn man weiß, daß der Bildhauer Georg Johann Lang ein gebürtiger Oberammergauer ist, so ist man natürlich versucht, seine künstlerische Persönlichkeit und seine künstlerische Leistung aus der großen bildhauerischen und bildschnitzerischen Tradition seines Heimatdorfes heraus zu interpretieren. Aber ich glaube, damit würde man der Individualität Langs unrecht tun, und es würde zweifellos auch eine Beugung dessen, was sein eigenstes künstlerisches Eigentum ist, bedeuten. Lang ist ein Künstler, der seinen Weg gemacht und seine Geltung errungen hätte, auch wenn er fern von Oberammergau und ohne jeglichen Zusammenhang mit dem Passions- und Schnitzerdorf leben würde. Aber etwas anderes ist dies, daß ihm seine Jugend inmitten der Schnitzer-, Krippen- und Passionswelt, den Weg zum Schnitzer und Bildhauer, den

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG JOHANN LANG, OBERAMMERGAU. ST. BARBARA. DETAIL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

G. J. LANG, OBERAMMERGAU. CHRISTUS UND JOHANNES D. TÄUFER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG JOHANN LANG, OBERAMMERGAU. MADONNA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG JOHANN LANG, OBERAMMERGAU. MADONNA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hinterher die Studien an der Fachschule und an der Akademie vertieften und von der handwerklichen Gebundenheit befreiten, als selbstverständlich, wenn nicht notgedrungen erkennen und wählen ließ. Und da ist auch der weitere Umstand, daß die Oberammergauer als Leiter ihres Passionsspiels, als Regisseur und künstlerischen Inszenator eben diesen Georg Johann Lang erwählten. Zu diesem Entschluß

G. J. LANG. JOHANNES D. TÄUFER

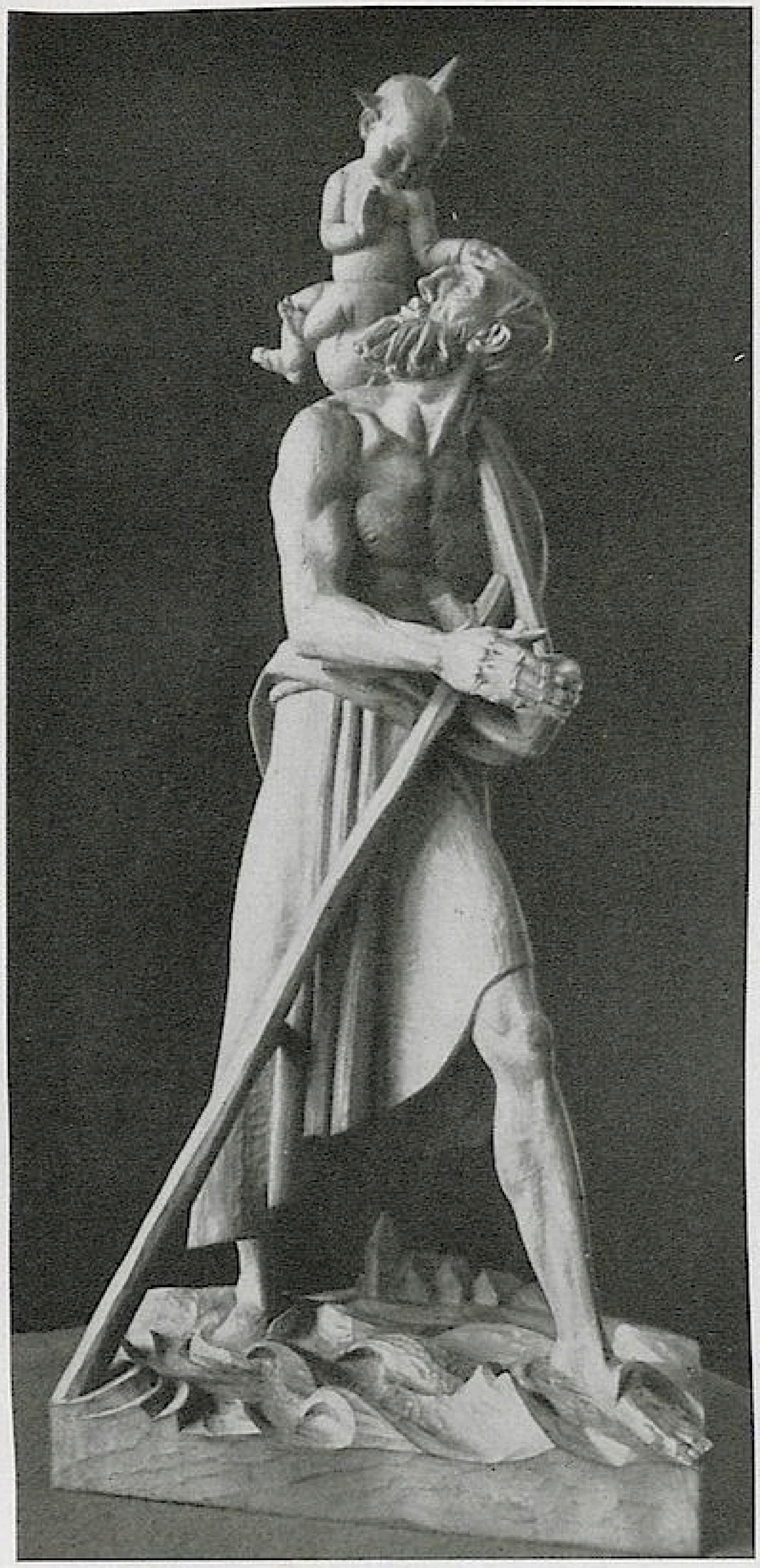
trug nicht allein die Tradition bei, denn früher schon war meist ein Bildhauer künstlerischer Regisseur, sondern noch in weit höherem Maß das Vertrauen in die Persönlichkeit und in die besondere künstlerische Leistung dieses Mannes selbst. Da die Bedeutung der Oberammergauer Passion und ihrer jeweiligen Interpretierung nach einem Jahrzehnt keineswegs eine lokale Angelegenheit ist, sondern Bedeutung von geradezu internationaler Auswirkung erlangte, so ist es natürlich keineswegs belanglos, in wessen Hände man die künstlerische Gestaltung des heiligen Spiels legt. Man darf nämlich nicht glauben, daß die Entwicklung dieser Aufführungen stocke, daß die Ehrfurcht vor der Überlieferung jede Neuerung der künstlerischen, vor allem der szenischen Ausdeutung unterbinde. Ich sah drei Passions-Aufführungen: 1900, 1910 und 1922 und keine glich der anderen; nehme ich aber Stiche und Zeichnungen vor, die noch weiter zurückreichen, so erkenne ich, um wieviel mehr noch frühere Zeiten aus ihrem Stil und ihrem Geist heraus das Passionsspiel interpretierten und gestalteten.

Szenenbilder, die mir G. J. Lang, fein in Bleistift umrissen und komponiert, von seiner Auffassung der einzelnen Akte, Episoden und lebenden Bilder zeigte, beweisen mir, daß er dem Spiel von 1930 den Charakter aufdrücken wird, der auch seinen plastischen Kunstwerken eignet.

Langs Sturm- und Drangperiode ist überwunden. Auch er hat, wie die meisten seiner Generation, sich nach dem Krieg unter dem Eindruck überwältigender und verwirrender Erlebnisse in einem Furioso gefallen, das die Form zersprengte und vor allem im Formatlichen und Proportionellen nicht immer Maß zu halten wußte. Aber diese Zeit und diese Kämpfe liegen hinter dem Künstler. Um ihn hat sich Klarheit verbreitet und er hat für seine Werke einen Ausdruck gefunden, der auf dem Weg zum „Stil" ist. Dabei aber doch ohne jede Erstarrung, frei und beweglich genug, um die Garantie in sich zu tragen, daß jede Manier weit, weit dahinten bleibt.

Aus der Oberammergauer Heimat und Jugend trug Lang die außerordentliche technische und handwerkliche Fertigkeit (fast ist man versucht, zu sagen Vollendung) in sein Schaffen, das innerhalb der plastischen Gestaltung die Holzschnitzerei bevorzugt. Das Relief pflegt er in gleicher Weise wie die Rundfigur, doch ist in seinem Schaffen die Richtigkeit jenes Satzes A. v. Hilde-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



G. J. LANG. ST. CHRISTOPHORUS — FIGURENGRUPPE FÜR EIN „LAVABO“

brands zu verspüren, der alles plastische Gestalten auf das Relief zurückführt oder noch mehr aus ihm herausführt. Religiöse Themata überwiegen; profane Stoffe und Werke betreffen Bildnisarbeiten, die ihm mit starker psychologischer Einfühlung wohl gelingen oder sie haben z. B. Arbeiten von der Art der grotesk bewegten Gruppe des „Quintetts“ (mit dem kühn silhouettierten Primgeiger à la Paganini) zum Vorwurf. Ich darf hier auch anfügen, daß diese plastische Gestaltung eines musikalischen Motivs sicher kein Zufall ist, denn Musik ist in jedem seiner Werke: nicht allein als Rhythmus, sondern auch als edle, innere Harmonie, als ein stilles und starkes Klingen.

Langs religiöse Plastik ist von tiefstem Gefühl durchbebt. Wenn man sonst von den Oberammergauer Herrgottschnitzern wohl sagt: der ist Gotiker, oder: der lehnt sich an den Barock an, so muß man bei dem Oberammergauer Georg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG JOH. LANG. JOHANNES D. EVANGELIST

Joh. Lang geradezu sagen: er ist, der er ist. Seine Christusgestalten sind mild und ergreifend. Wie leicht konnten solche Arbeiten zum Schematischen oder Manierierten verleiten! Es geschah nicht. Der Ausdruck ist rein und blieb innerlich. Eine Askese, die ohne Übertreibung ist, eine hohe Schlichtheit und Einfachheit, die ebensoviel bedeutet wie Innerlichkeit, Andacht und Entrücktheit, kennzeichnen seine hochaufgereckten, oft etwas hageren, dadurch über die Sphäre der Erdgebundenheit hinauswachsenden Gestaltungen.

G. J. Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

G. J. LANG, OBERAMMERGAU. JOHANNES D. EVANGELIST. DETAIL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEIBL ODER BLUM?

Der Tatbestand ist dieser: Auf der sehr gepflegten und mit aller wissenschaftlichen Sorgfalt umgebenen Leibl-Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, die im März 1929 stattfand, erschien ein vortreffliches Bildnis, betitelt „Porträt eines bayerischen Offiziers", das mit Leibls Schriftzug signiert und im Katalog Leibl zugeschrieben war. In Waldmanns Oeuvre-Katalog Leibls ist das Gemälde nicht enthalten, auch das zwar nicht lückenlose, aber immer noch unentbehrliche Verzeichnis der Werke Leibls in Mayers Buch erwähnt es nicht. Dagegen fanden sich berufene Experten, die dem Gemälde auf Grund seiner Erscheinung und malerischen Haltung, seiner Qualität und der scheinbar einwandfreien Signatur den Charakter einer Originalarbeit Wilhelm Leibls zusprachen. Das Bild, das durch den Kunsthandel aus Rom nach Deutschland gebracht worden war und das sich damals im Besitz des Staatssekretärs a. D. Dr. von Kuehlmann befand, ging von Köln nach Berlin in die dortige Leibl-Ausstellung in der Akademie der Künste, und eine Münchner Tageszeitung brachte eine Abbildung des „Neuaufgefundenen Leibl". Da meldete sich der Münchner Maler und Professor a. D. der Kunstgewerbeschule, Hans Blum, und beanspruchte das Urheberrecht an dem Bilde, von dem er glaubhaft nachwies, daß er es gemalt habe, daß früher seine Signatur auf dem Bilde angebracht gewesen sei und daß der Dargestellte (was man natürlich schon an der Uniform erkannt hatte) kein Offizier, sondern der inzwischen verstorbene Geschützgießmeister Stadelmann in Ingolstadt sei, den er auf dessen Auftrag porträtiert habe. Fast gleichzeitig stellte sich heraus, daß das Gemälde vor einigen Jahren auf der Versteigerung eines Münchner Auktionshauses um wenige hundert Mark ausgeboten und nicht gefordert wurde: damals hieß das Bild eben noch Hans Blum. In freihändigem Verkauf ging das Gemälde dann in Privatbesitz, wurde nach Rom verbracht und dort ist die Signatur gefälscht worden. Der Staatsanwalt mischte sich ein, aber er konnte den Fälscher nicht fassen, da die Namensänderung im Ausland vorgenommen worden war. Der Käufer gab das Bild an die Kunsthändler zurück, die Signatur Leibl wurde entfernt, Blum signierte sein Werk aufs neue, und damit ist nun dieser tragikomische Zwischenfall, bei dem es einige Blamierte gibt und hinter dem ein verteufelt geschickter Schwindler steht, zu Ende.

Was aber lehrt die Geschichte? Es ist das alte, häßliche Lied: man kauft Namen, zahlt dafür, wie auch in diesem Fall wieder, Preise, die ans Phantastische grenzen (man sprach von mehr als 100000 Mark), und das vorzüglichste Kunstwerk, das, wie dieses, tatsächlich von einer Leibl ebenbürtigen Qualität ist, hat noch den Wert von einigen hundert Mark (jetzt wird dieser aus Sensationsgründen, keineswegs aus der billigen Erkenntnis, daß man es mit einem hervorragenden Porträt zu tun habe, allerdings beträchtlich gestiegen sein), sobald der berühmte Meistername verschwindet. Daß man die großen Meister ehrt, daß man das Persönlichkeitsmoment bei der Preisbildung für ein Kunstwerk in Rechnung setzt, das versteht sich alles ganz von selbst. Aber man muß auch dem gelungenen Werk dann seinen Wert und seine Geltung, man muß ihm, ganz derb gesprochen: seinen Preis lassen, wenn ein bescheidener, weniger volltönender Name dahintersteht. Man muß es einmal aussprechen: Es sollte nicht gehen um „Leibl oder Blum?", sondern um „Gut oder schlecht?". Dann wäre das Ideal der Kunstwertung erreicht.

Hans Blum, ein Künstler, der heute in den siebziger Jahren steht, einst Schüler der Münchner Akademie und einige Zeit in Lindenschmits Atelier, hat, wie eine in München veranstaltete Ausstellung von Werken seiner Hand bewies, ein Bildnis von dieser Kraft und Einprägsamkeit, psychologisch gründlich und malerisch vollendet, nicht wieder geschaffen. Diese Leistung ist innerhalb seiner sehr trefflichen Kollektion isoliert, vielleicht auch deswegen, weil er stofflich und stilistisch sich später einer ganz anderen Richtung zuwandte. Eine direkte oder bewußte Beeinflussung von Leibl her bestand bei der Entstehung des Werkes nicht, aber es ist kennzeichnend für die bildsame Atmosphäre, die damals in der Münchner Kunst herrschte, und für das hohe Niveau der Münchner Bildnismalerei in den 1870er und 1880er Jahren.

W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS BLUM. BILDNIS STADELMANN

(Das vielumstrittene „Leibl"-Bild)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

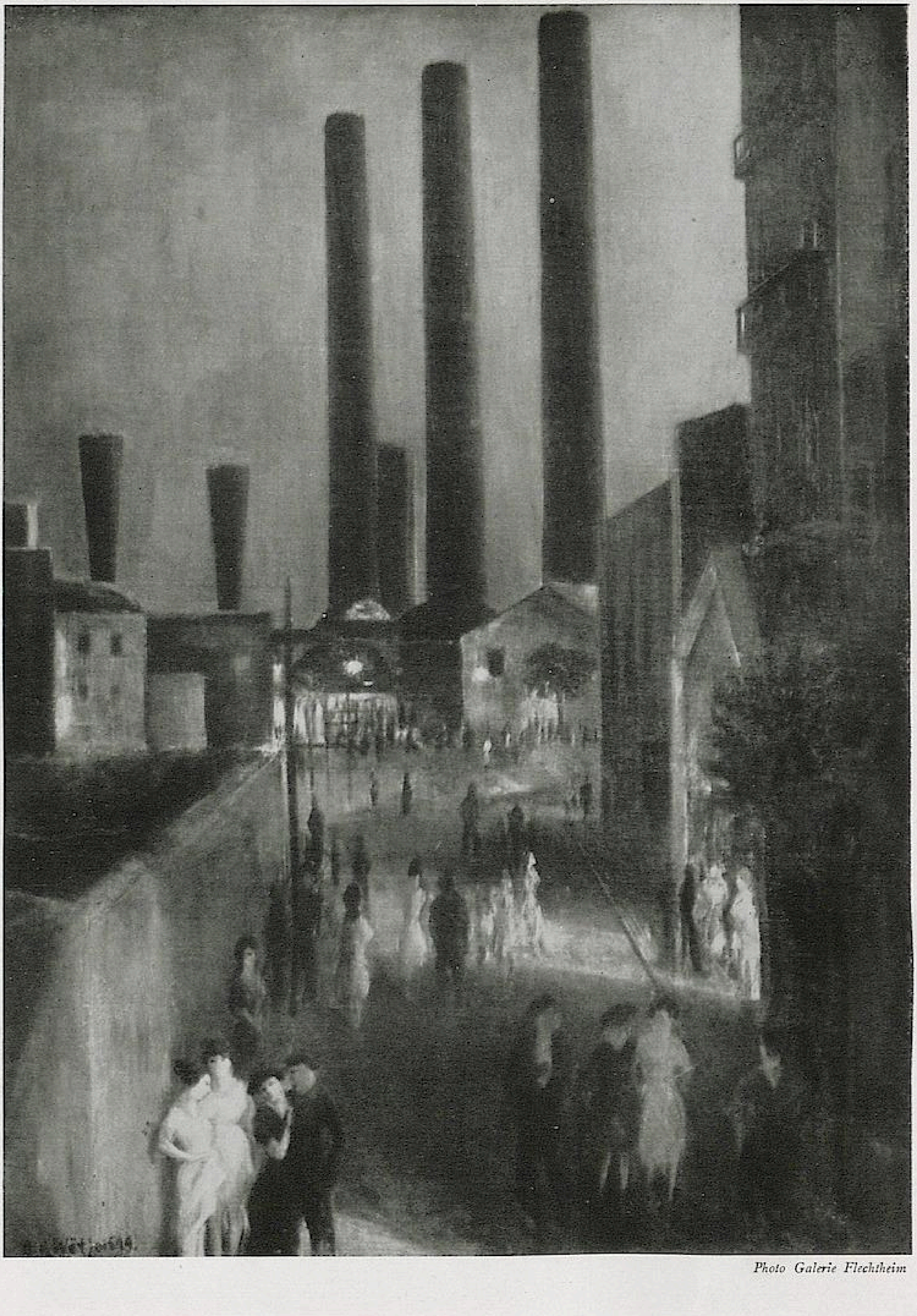


Photo Galerie Flechtheim

OTTO VON WÄTJEN. FABRIKSTADT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DAKTYLOSKOPIE IN DER KUNST

Vor einiger Zeit brachten verschiedene Zeitschriften die Nachricht, daß man an einem Gemälde, das Albrecht Dürer zugeschrieben wird, Fingerabdrücke entdeckt habe, von denen man annehmen müsse, daß sie von der Hand des Meisters selbst herstammen; jedoch wurde gleichzeitig die Ansicht geäußert, daß dieselben wohl unabsichtlich entstanden und deren Erhaltung dem Zufall zu verdanken sei.

Es dürfte daher für weitere Kreise von Interesse sein, daß Schreiber dieser Zeilen an einem alten Gemälde italienischer Schule gelegentlich vorgenommener Restaurierungsarbeiten ebenfalls Fingerabdrücke entdeckt hat, die jedoch derartig angebracht sind, daß man mit Sicherheit behaupten kann, sie seien nicht zufällig entstanden. Diese Fingerabdrücke wiederholen sich nämlich an verschiedenen Teilen des Gesichtes und der Hand und lassen, in einer kunstreichen, zarten Lasur der Untermalung angebracht, unverkennbar die Absicht erkennen, das Inkarnat zu höherer Wirkung zu bringen und die Struktur der Haut täuschender zu gestalten; man muß auch feststellen, daß diese Absicht vollkommen gelungen ist und ungeahnte Plastik erreicht wurde.

Da man nun annehmen muß — die Kunstgeschichte lehrt uns das wiederholt — daß ein derartiger technischer Kniff von demselben Meister doch öfters als einmal angewendet wurde, daß er durch dessen Schule weiterverbreitet, auch von anderen Künstlern aufgegriffen wurde, so bietet uns diese Entdeckung an und für sich schon eine interessante Erweiterung der Geschichte der Kunsttechnik.

Wir können aber noch weiter gehen!

Hat man an einem Gemälde, das unzweifelhaft einem bestimmten Meister zugeschrieben wird, bei sorgsamer Beobachtung solche Fingerabdrücke entdeckt und dieselben mit Hilfe der daktyloskopischen Methoden registriert, ist allenfalls dann auch bei anderen Meistern eine derartige Registrierung gelungen, so bietet uns in Zukunft das Vorhandensein solcher Fingerabdrücke bei Gemälden unbestimmter Meister durch den Vergleich der Papillarlinien einwandfreie Anhaltspunkte und einen sicheren Schluß auf die Schöpfer derselben.

Es sei uns zum Schlusse auch noch gestattet, etwaige Befürchtungen hinsichtlich Fälschungen solcher Gemälde zu zerstreuen.

Es wäre allerdings durch die Fortschritte der Technik möglich, Stempel mit den Fingerabdrücken irgendeines Meisters herzustellen, jedoch würde naturgemäß beim Gebrauch solcher Stempel immer genau die gleiche Fingerpartie dargestellt sein, während der betreffende Meister selbstverständlich, um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen, einmal stärker, ein anderes Mal schwächer den Finger aufsetzte und dadurch verschieden große und verschieden stark modellierte Flächen der Papillarlinien zum Abdruck brachte, auch wohl nicht immer genau in derselben Haltung und nicht immer denselben Finger gebrauchte, wodurch bald die eine, bald die andere Partie besser ausgeprägt wurde.

Prof. Wilhelm Steinsky

HISTORISCHE BESINNUNG GEGENÜBER LEBENDER KUNST

Man ist der Historie heute nicht allzu rosig gesinnt. Man hat sich im 19. Jahrhundert etwas daran überessen. Läßt man sie heute noch zu, dann nur in aktualisierten Dosen. Wo sie sich vergleichend an lebende Kunst heranwagt, scheucht man sie erbost zurück. „Ihr Historiker tötet das Lebendige. Eure Begriffe ersticken das werdende Leben im Keim.“ Nun läßt sich ein wirklich werdendes Leben zwar durch Begriffe absolut nicht anfechten, wovon unsere

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Galerie Flechtheim

OTTO VON WÄTJEN. MÄDCHEN MIT SCHLEIER

Kriminalisten z. B. ein Lied singen können. Aber da die Historie dem Heutigen gegenüber manchmal etwas plump dahertappt, scheint das Lebendige tatsächlich oft im Recht mit seiner Abwehr. Aber es wehrt sich zu krampfhaft. Es drosselt mit der Abschnürung aller historischen Besinnung auch Säfte ab, die in kluger Zuführung ihm nur frommen könnten.

Alle Beschäftigung mit lebendigem Schaffen nötigt zwangsläufig zur Aufrichtung eines Kriteriums, mit dessen Hilfe allein ein Urteil über Zeitgenössisches gefällt werden kann. Wir meinen das Kriterium der Zeitgemäßheit. Was unserem heutigen Empfinden nicht entspricht, was nicht unser heutiges Fühlen und Wollen ausdrückt, hat keinen Anspruch darauf, als gültige heutige Gestaltung gewertet zu werden. Dies Kriterium ist aber zweischneidig. In seiner Handhabung läuft man Gefahr, die absoluten Wertmaßstäbe aus dem Auge zu verlieren. Kann unsere kleine Spanne Jetztzeit diese Maßstäbe aus sich allein heraus gebären? Doch wohl kaum. Welche Zeit dürfte das von sich sagen. Wieviel weniger die unsere, diese in sich zerrissene und in lauter Fragen zersprengte. Da tut es not, zurückzublicken, die Wertmaßstäbe neu zu eichen an den großen, fraglosen Werten der Vorzeit, die Folie wieder zu finden,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Galerie Flechtheim

OTTO VON WÄTJEN. SPANIERIN

SM
8 Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

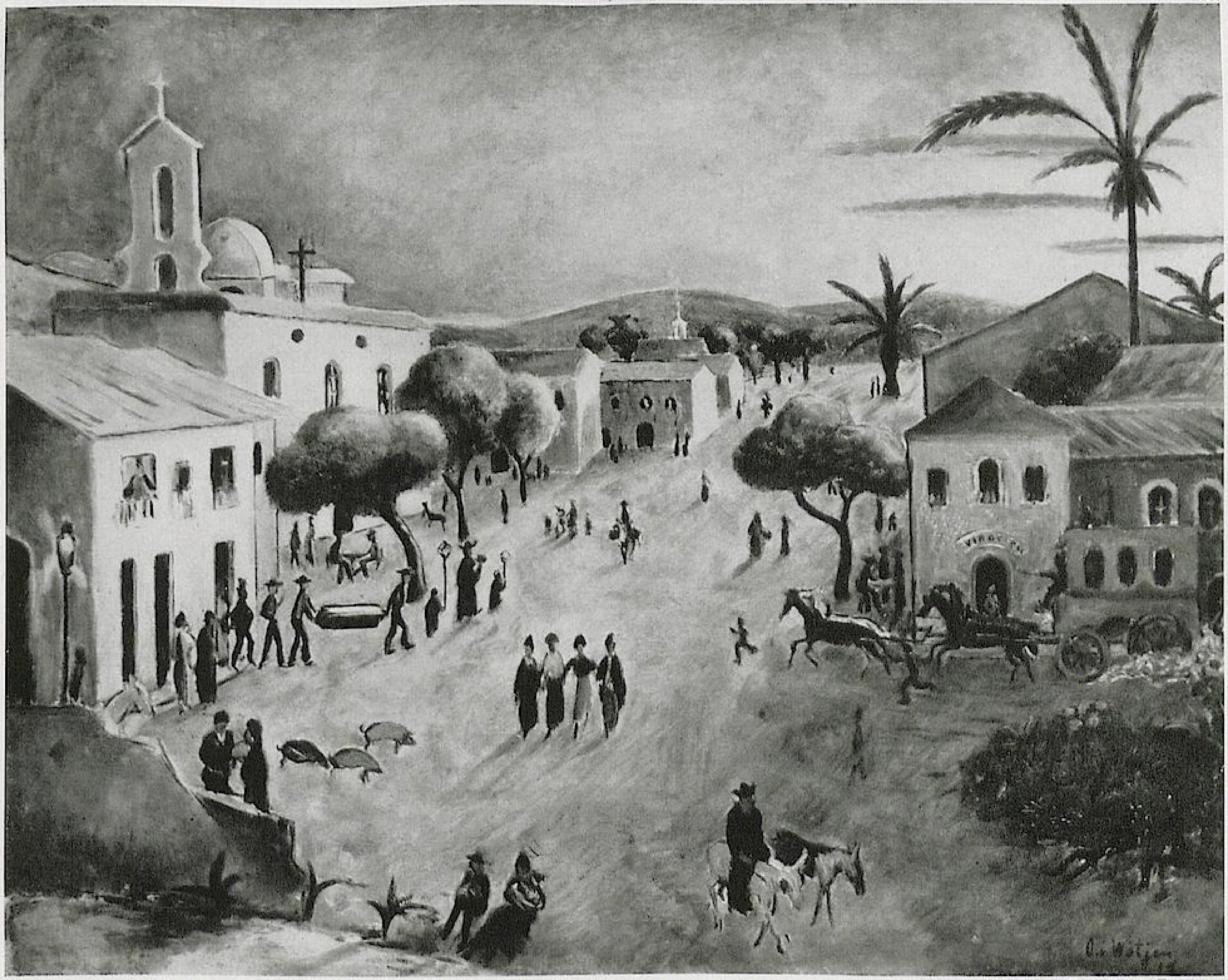


Photo Galerie Flechtheim

OTTO VON WÄTJEN. DORF IN ANDALUSIEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

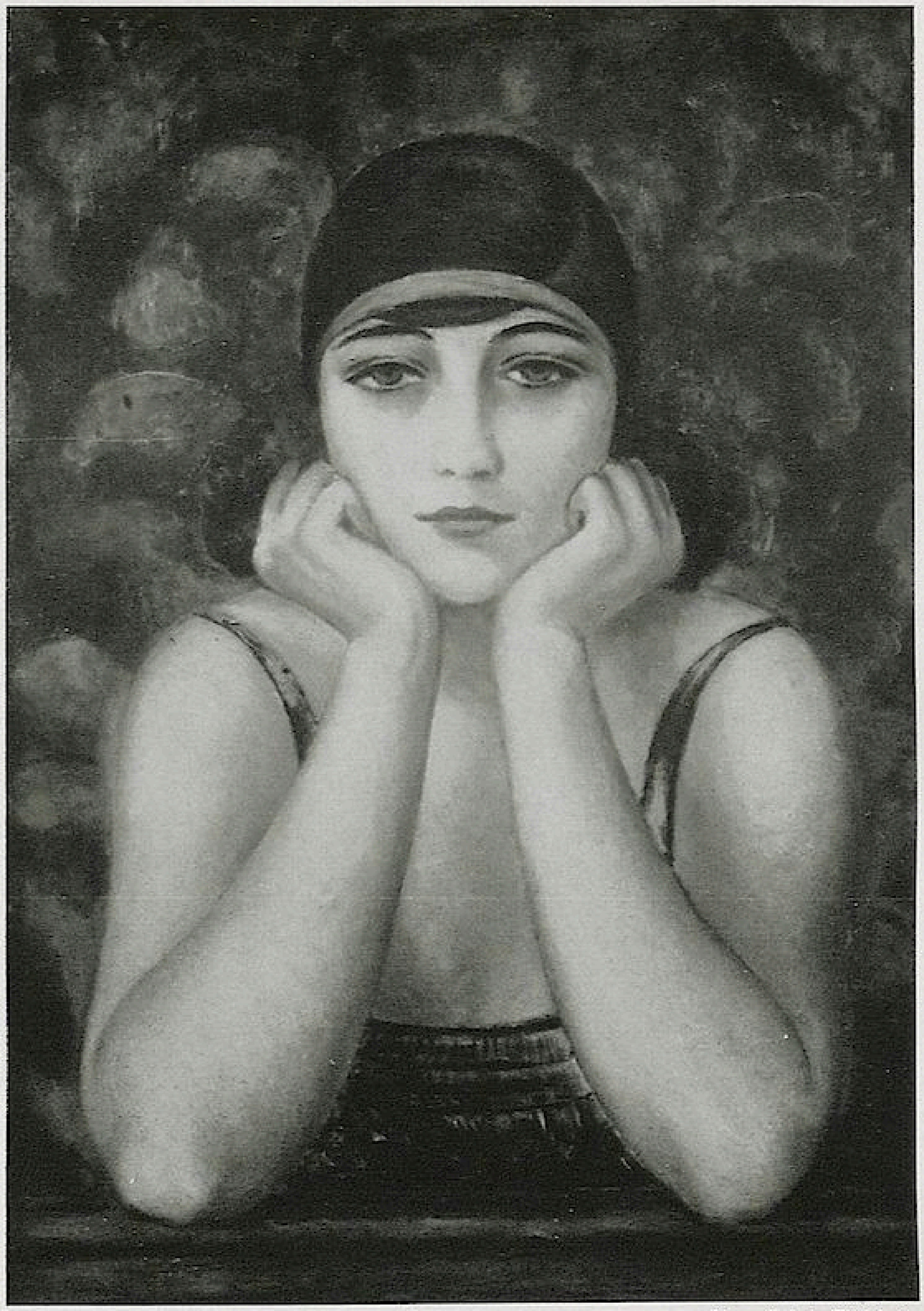


Photo Galerie Flechtheim

OTTO VON WÄTJEN. DAMENBILDNIS

vor der allein große Kunst sich richtet. Das heißt nicht, das Heutige durch Anlegen allzugroßer Maßstäbe erdrücken. Es heißt im Gegenteil, es vor Stickluft der zeitlichen Inzucht zu bewahren. Und die notwendige Wahrung der Distanz gegenüber allem Früheren wird den Blick für die heutigen Werte nur schärfen.

Und noch ein zweites drängt hin und wieder zu historischer Besinnung gegenüber lebender Kunst. Unser heutiges Bewußtsein ist geworden, es trägt Schichten früherer Bewußtseinslagerungen in sich. Was aus diesem heutigen Bewußtsein heraus gestaltet wird, trägt also notwendig frühere Gestaltungsmöglichkeiten mit herauf. Tatsächlich treffen wir uns auch häufig rätselnd vor Werken heutiger Kunst an, die wir uns aus den Bedingungen unserer Tage allein heraus nicht zu deuten vermögen. Wir müssen in abgelebte, besser vorgelebte Schichten unseres Bewußtseins hinuntersteigen, um Aufschluß zu finden über den zuerst so befremdlichen Befund. Unsere Kunst der vergangenen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Galerie Flechtheim

OTTO VON WÄTJEN. MÄDCHEN MIT FÄCHER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Jahrzehnte grub Bewußtseinselemente mit Bedacht auf. Ihre Werke sind oft durchschossen von mittelalterlichen, von barocken, letzthin von klassizistischen Bewußtseins- und Gestaltungselementen. Gehen wir denen nicht sorgsam spürend, mittels historischer Besinnung spürend nach, so kommen wir nicht zu letzter Ehrlichkeit gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen. Manche Geste, manche Formführung muß uns — wenn wir nur ehrlich und nicht snobbistisch vor das Kunstwerk hintreten — starr und fremd bleiben, ehe wir es durch historische Erfühlung aufgeschmolzen für unser heutiges Empfinden haben. Wir sind nicht nur Seiende, sondern Gewordene. Und diesem Gewordenen in uns und ebenso in unserer Kunst müssen wir gerecht werden durch Bewußtmachung historischer Befunde.

In zwiefachem Sinne also ist historische Besinnung gegenüber lebender Kunst nicht nur berechtigt, sondern sogar erfordert: einmal zur Aufrichtung gültiger Maßstäbe, als Regulativ also für das augenblickliche Empfinden; — dann als Begründung, als Untergründung dieser unserer obersten Schicht des Empfindens, als Fundament also, auf dem sich die heutige Gestaltung abspielt und aufbaut. Historie als Regulativ und als Fundament — das sind die beiden Prinzipien, unter denen die Historie fruchtbar sein kann in der Kunst. Und nicht nur in der Kunst. r, r.

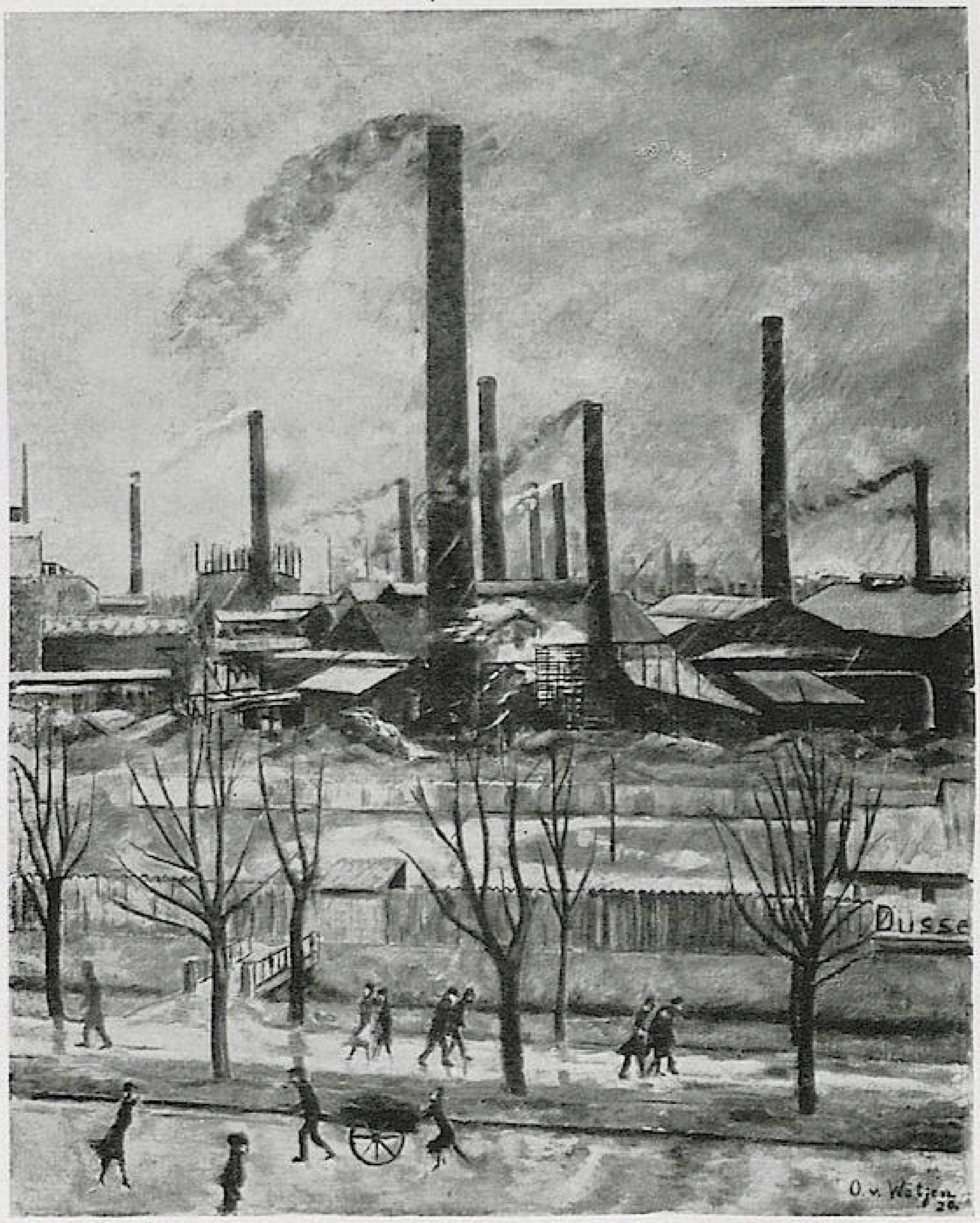


Photo Galerie Flechtheim

OTTO VON WÄTJEN. WINTERTAG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER TRUMM. JOSUA HEISST DIE SONNE STILLSTEHEN

PETER TRUMM

In einer Ausstellung der Graphischen Sammlung des Bayerischen Staates zeigte Peter Trumm Zeichnungen, die er von seiner Reise durch Nordamerika 1928 heimgebracht hatte. Galt eine frühere Ausstellung (1924) ganz besonders dem Holzschneider von Kraft und Könnerschaft, so zeigte die zweite einen Künstler, der Neuentdekker amerikanischer Schönheit ist, dessen künstlerisches Ingenium uns auch dort gefangennimmt, wo andere Darsteller den Fesseln des Objektes unterliegen.

Durch die weitverbreiteten Radierungen Brangwyns, Pennells u. a. drohte unsere Vorstellung von Nordamerika schon etwas Steriles anzunehmen. Trumms amerikanische Zeichnungen bringen uns durch Auswahl des Objektes und des Zeichners Standpunkt ungeahnte Mannigfaltigkeit in Amerikas Physiognomie. Natürlich fesseln auch Trumm die Wolkenkratzer, aber er sieht nicht nur deren steile Massen, sieht noch ganz anderes, was uns Europäern verschlossen blieb. Er hat nicht nur das baulich Interessante gezeichnet, hat Natur entdeckt, die um so wunderbarer auf uns wirkt, weil sie oft genug dicht benachbart der engen hochgetürmten Welt amerikanischer Cities. Wie überraschend kontraststark ist doch sein Blick auf Manhattan von Weehawken aus. Von hier schweift der Blick über Felsen hinweg auf New-York. So wurden Felsriesen Gradmesser gigantischer Architektur. So drängen sich die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schlanken Baumassen zu steilen Prismengebirgen, nicht mehr erdrückend, wie sie der Städter und hastige Amerikabesucher tief unten empfindet, sondern breit und einladend zum Ergehen auf ihren Platten und Stufen.

Er bringt neue Variationen in das Thema des Riesenhaften, associiert das Amerikanische dem Europäischen. Im „Straßenbild von Cleveland" z. B. wird er so etwas wie ein Idealkonstrukteur von Bauobelisken zu zentraler Einheit. Zur unmeßbaren unerschütterlichen Stadtmauer macht er die lange Front der Riesenbauten Chicagos, die sich am Strande des Michigansees spiegeln. Ein Amerikabild also, dessen Nebeneinander von großer Natur und himmelstürmenden Bauten lebendigste Vorstellung weckt echt amerikanischer Gegebenheiten, Energien und Ideale.

In allen Blättern kommt Einer zu Wort, der, bei starkem künstlerischem Vermögen, Verständnis für das jeweils Wesentliche der Dinge besitzt.

Brauchte Trumm, um das zu beweisen, nicht erst Amerika, so wird es gut sein, sich gerade vor seinen Amerikazeichnungen frei zu machen vom Gegenstand, sonst könnte Freude am künstlerisch Wesentlichen vorübergehen. Man muß sich Zeit lassen, um quasi jeden Strich des Zeichners zu prüfen, als Mittel, das Geschaute sichtbar zu machen. Das ist Freude dem, der etwas von Zeichenkunst-an-sich hält. Diesen so markanten Zeichnungen ist eine Fülle rein graphischer Erfindungsgabe inhärent, die staunen macht.

Nur ein Wort zu den Illustrationen Trumms zu Euripides, zur Bibel, zu Shakespeare, zu Kleist, zur Aeneis, zur antiken Mythologie, zu Wehners Minotaurus. Sie haben als Gemeinsames das Große, Wichtige, Einfache, Geschlossene. Aber immer überrascht die geistige Elastizität seiner Auswahl zum Bilde. Zur Illustration bestimmt ihn bald ein Wort, eine Situation, eine Tat oder der Gedanke der ganzen Dichtung, oder die Stimmung einer Szene. So fließt bei formaler Harmonie seinen illustrativen Schöpfungen kompositorischer Reichtum zu, weil er auch den Dichter sieht in seiner ganzen Vielgestaltigkeit.

Trumm exzelliert in kompositorischem Reichtum, den die großen Epochen besaßen, der jetzt noch eine Weile fast verpönt bleiben mag, an dessen allgemeiner Wiedergewinnung die besten Künstler mit allen Kräften zu wirken haben.

Freilich keines Malers, keines Dichters kompositorische Größe bemißt sich nach der Zahl der Helden und Figuren. Eine einzige, richtig hingestellt, zeigt erst recht des Erfinders Reichtum. In „Cymbelin" konzentriert Trumm allen Humor des Spiels in der Figur des tölpischen Sloten, der mit spannender Aufgeblasenheit die Kapelle dirigiert. Seine Gestalten sind nie mißverständlich. Er ist bildhaft begabt wie alte Meister der Gotik, ist ein Meister des verhaltenen Ausdrucks. Unsere Augen, verzogen und verdorben durch den Reiz des Vorüberhuschenden, übersehen nur leider bei der Hast des Durchblätterns das, was nicht mit allen Gliedern viel „Aufhebens" macht. Ein so scharfer Beobachter wie Trumm verlangt andere Augen als die eines Bildzeitungslesers, denn die Ökonomie seiner Gebärden läßt sich kaum übertreffen, seine Gestalten sind beredt im Stummen, voll gespannten Lebens in äußerster Ruhe, dem, der Ruhe hat zum prüfenden Genuß. —

Ist der Ausdruck des hoch zu Roß sich reckenden Josua zu steigern an Vollgefühl innerer Stärke? Trennt ihn doch sehr Vieles von der künstlerischen Erfassungs- und Gestaltungsart seiner Generation, die wohl auch das Theatralische haßt, und doch Sprache und Wechselwirkung der Gestalten zu mißachten scheint?

Es ist nötig, seinem Entwicklungsgang etwas nachzugehen. Peter Trumm ist 1888 in Straßburg geboren. Sehr früh ist der Knabe von seinem Vater zu all den alten und neueren Kunstwerken des Oberrheins geführt worden, die in Museen oder Kirchen, in Stadt und Land zu sehen waren. Nicht lange hielt er es auf der Technischen Hochschule in München aus. Überdies empfing er gerade zur rechten Zeit von der damals stattfindenden Ausstellung Schmid-Reuttes einen so starken Zuruf zu längst gehegten künstlerischen Hoffnungen und Überzeugungen, daß er nun doch Maler werden mußte. Er geht also zu dem bald todkranken, kaum vierzigjährigen Schmid-Reutte nach Karlsruhe. Bleibt dort vier Semester, wird dann in München Schüler Halms und Herterichs, Weinholds und schließlich der Privatschule Kogan-Caspars. Nach nochmals zwei akademischen Semestern in Karlsruhe beschließt er mit einem reichen Jahre in Florenz seine „Studienjahre". Diesen Daten seiner künstlerischen Schulung liest sich eine gewisse Unruhe, kein behagliches Genügen an der oder jener Lehre ab. Aber er ist doch alles andere als Revolutionär, ist nicht „rerum novarum cupidus". Wer in seinem Atelier herumsucht, würde Kubistisches und Expressionistisches, würde Studien nach Greco und nach Poussin, würde Konstruktionen und Impressionen finden; in allem aber das-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER TRUMM. PENTHESILEA STIRBT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER TRUMM. DAS LOGAN-DENKMAL IN CHICAGO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER TRUMM. PEWAUKEE-SEE BEI MILWAUKEE

selbe leidenschaftliche Suchen nach gebändigter Form des künstlerischen Schaffens.

Auch im Kriege findet er in kurzen Pausen für sein Empfindungsleben neue Kraft und neues Regen alter künstlerischer Probleme. Er schreibt einmal darüber: „Die Auseinandersetzung mit der Umwelt bekam einen tiefen Sinn für den, der das Lebendige und Schöne am bescheidensten Gegenstande mit Sehnsucht erlebte. Das Streben, ein aus dem Leben erwachsenes, allen gemeinsames Gefühl auszudrücken, wurde als schön und notwendig der Gesamtheit dienend empfunden." So erkennt er in der Tat Tradition, Schule, Handwerk als lebendige Werte, ja als Voraussetzung künstlerischen Gedeihens.

Als die Verhältnisse der Zeit den Verkauf von Bildern unmöglich machen, wirft er sich wieder mit Eifer auf Druckgraphik, wird Meister des Holzschnittes, wird Illustrator.

Die Erfolge bleiben nicht aus. Zu diesen zähle ich u. a. auch die köstlichen Illustrationen zu drei „Liederbüchern des deutschen Volksliederarchives", das der Preußischen Akademie der Wissenschaften unterstellt ist. Das Elsässische, das Mittelrheinische und das Nassauische Liederbuch sind von ihm. Und hier ist er mehr liebenswürdiger, echt volksmäßiger Lyriker. Sonst dürfte man ihn wohl einen Epiker unter den deutschen Illustratoren nennen, wenn man unter Epos etwas Autochthon-Großes, etwas von großen Konturen Gezeichnetes verstehen darf.

Er hat nicht das fliehend bewegte Slevogts, nicht das photographisch zuverlässige Menzels, nicht das arabesk-spielende Neureuthers, ist vielmehr immer, wie gehoben über Alltäglichkeit, ruhig distanziert, fest. Manche haben Kleist illustriert, Trumm aber schuf ihm erst ein Monument voll Ergriffenheit und Größe.

Das Werk des kaum vierzigjährigen rastlosen Arbeiters und Gestalters ist erstaunlich groß. — Nun hat er die Malschule Fehr übernommen. Wer, wie Trumm, innerlichst allem gehört, was uns heute künstlerisch begaben kann, wer so sich selbst zu belehren wußte, der wird Gärendes zur Reife bringen und das ruhelose Tempo unserer Generation zur schöpferischen Konzentration.

Bredt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER TRUMM. NEW-YORK. BLICK VON WEEHAWKEN AUF HUDSON UND SÜDSPITZE VON MANHATTAN

NACHDENKLICHE GESCHICHTEN

Die Kunst, mit Kunst Geld zu verdienen

In einem Eisenbahnabteil zwischen Dachau und München unterhielten sich ein paar Maler über die Not der Zeit und gestanden sich ein, seit mehreren Monaten nichts mehr verdient zu haben.
Ein Mitreisender erzeigte dem Gespräch so aufmerksame Teilnahme, daß ihn einer der Maler fragte: „Sie haben wohl auch mit Kunst zu tun?"
„Ja", sagte er.
„Na und geht es Ihnen damit besser?"
„Ach, ich verdiene nicht viel", antwortete der, „aber doch regelmäßig jeden Tag meine sechs Mark."
„Ja, wie machen Sie denn das?"
„Ich bin Diener in der Alten Pinakothek."

Ja warum?

In einer Ausstellung der Münchner Neuen Secession traten zu dem Bildhauer P., der sich lange vor einem abstrakten Gemälde betrachtend verhielt, zwei Besucher, zogen ihre Kappen und sagten ernst:
„Entschuldigen Sie, wir sind Arbeiter und fremd hier, warum ist das Kunst?"
Wer sich in die Lage dessen versetzt, der auf diese besten Willens vorgebrachte Frage antworten soll, wird die gleiche Verlegenheit verspüren, wie ein Vater, der seinem Kinde erklären

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

soll, warum der liebe Gott die Welt gemacht hat. Das Allereinfachste übertrifft das Allerschwierigste auf Erden, sagt Laotse.
Man muß bei diesem Erlebnis daran denken, was Aelian von dem griechischen Maler Nikostratus im vierzehnten Buch seiner vermischten Nachrichten erzählt. Nikostratus, der ein von Zeuxis aus Heraklea gemaltes Bildnis der Helena mit Entzücken betrachtete, wurde von jemanden gefragt, wie es komme, daß er dieses Kunstwerk so bewundere?
„Du würdest", entgegnete Nikostratus, „mich nicht so fragen, wenn du meine Augen hättest."

Kunst als Strafe

In der letzten Spielzeit hatte zu Paris die Komödie „Eine Nacht im Louvre" großen Zulauf. Den stürmischsten Beifall erhielt allabendlich jene Szene, in der verkündet wird, daß nun sogleich der im Amte ergraute Herr Kultusminister zum ersten Male in seinem Leben den Louvre besuchen werde.
Wahrscheinlich empfindet diese dem Leben entnommene Figur ähnlich jenem Schloßpförtner, Feldwaibel und Schulmeister von Pommersfelden, der die ungezogensten seiner Schüler einen Tag in die berühmte Schönbornsche Bildergalerie einsperrte, „damit", wie er jeweils erklärte, „du dir zur Abstrafung recht langweilst." Die alte, uns in der Schule freilich verschwiegene antike Mißachtung des Künstlers und seiner Arbeit als eines niederen Geschäftes — Architekten, Schuster und Statuenmacher z. B. werden häufig in einem Atem genannt — ist ja auch in unseren Tagen noch nicht ausgestorben. So äußerte sich eine Dame der Gesellschaft über die Professoreneltern eines übrigens sehr bekannten Künstlersohnes: „Die armen Eltern, ihr Sohn soll ja Künstler geworden sein." Es war dieselbe Dame, die anläßlich eines notgedrungenen Besuches in der Münchner Glyptothek befragt, wie es gewesen sei, antwortete: „Oh, ich habe es mir schlimmer vorgestellt, es ist dort doch recht angenehm kühl."

Dr. Ernst Heimeran

PETER TRUMM. STÄNDCHEN AUS „CYMBELIN"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM BUSCH. ZWEI TENÖRE

WILHELM BUSCH

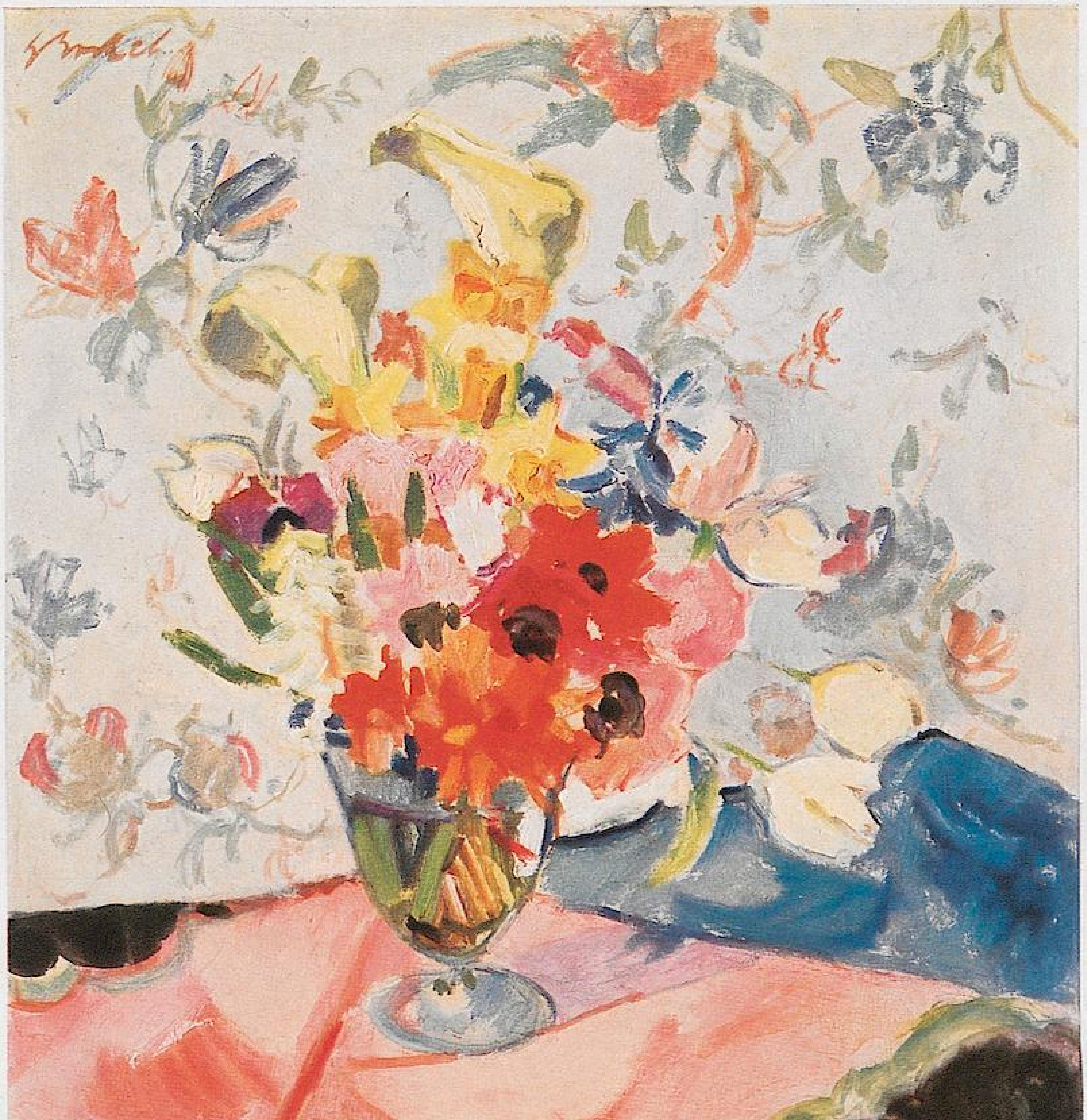
BILDERGESCHICHTEN UND ZEICHNUNGEN*)

Das in einer einmaligen Auflage von 1025 numerierten Abzügen hergestellte Werk enthält Faksimilewiedergaben der Handzeichnungen Wilhelm Buschs aus der Sammlung eines Hannoverschen Kunstfreundes, des Rittmeisters a. D. Konrad Wrede. Max Slevogt glaubt, „daß in diesen Zeichnungen hinter dem populären Bild unseres Busch Züge hervortreten, nicht minder wichtig, ja erst die anderen seltsam deutend". In der Tat ist die Veröffentlichung wichtig für die Kenntnis des Künstlers Busch. Wenn, wie der Herausgeber schreibt, maßgebende Beurteiler großer Kunst sich noch immer sträuben, Busch „als vollwertig in die Reihe der klassischen Meister aufzunehmen", so hat das u. a. auch darin seinen Grund, daß die rund 3000 Zeichnungen in den allgemein bekannten und meist verbreiteten Schriften wohl den unvergleichlichen Humoristen und Karikaturisten, weniger aber den großen Künstler Busch erkennen lassen. Der Holzschnitt und auch die seit 1876 angewandte Zinkotypie zwangen Busch wider seinen Willen zu einer „Entgeistigung" seines Striches, bei der die Feinheit, der Schmelz, die Seele der Zeichnungen verlorengingen. Das hat er immer schmerzlich empfunden und oft darüber geklagt. Man muß einmal seine in Sepia-Federzeichnung ausgeführten endgültigen Entwürfe, z. B. zu Balduin Bählamm mit den Drucken der Buchausgabe verglichen haben, um zu ermessen, was uns durch die unvollkommenen Reproduktionsmöglichkeiten jener Zeit verlorengegangen ist. Oder die entzückenden aquarellierten Federzeichnungen zur Versuchung des hl. Antonius, die der Antiquar Emil Hirsch in München kürzlich in einem Exemplar der französischen Ausgabe des Antonius entdeckte, das Busch vermutlich seinerzeit einem Freunde gewidmet hatte, und das dann später in den Handel kam. — Die Reproduktionen des vorliegenden Werkes über die Sammlung Wrede geben einen guten Begriff von der fabelhaften Leichtigkeit und Treffsicherheit von Buschs Stift und Feder.

Das Werk enthält 5 farbig angelegte Entwürfe zu einem nicht ausgeführten Kinderbuch „Karl der Kühne". Dann die 16 ganz köstlichen, ganz flüchtig mit der Feder hingeworfenen und leicht mit dem Farbstift kolorierten ersten Skizzen zu der Bilderfolge „Der Floh", die zuerst 1862 in den „Fliegenden Blättern" unter dem Titel „Die gestörte aber glücklich wiedererrungene Nachtruhe" erschien. 18 Bleistiftskizzen zu dem Abschnitt „Vierhändig" aus Fipps der Affe folgen, und den Beschluß machen 26 meist unveröffentlichte Zeichnungen, von denen wir eine mit Erlaubnis des Verlages hier wiedergeben. A. Vanselow

*) Wilhelm Busch. Bildergeschichten und Zeichnungen der Sammlung Wrede. Mit einem Geleitwort von Max Slevogt. Erläuternder Text von Dr. R. Dangers. 4°, 16 Seiten Text und 45 Tafeln. (Norddeutsche Verlagsanstalt O. Goedel, Hannover.)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG BOCK. STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ LENK. WINTERLANDSCHAFT

FRANZ LENK

Der Maler Franz Lenk stammt aus dem Sächsischen. In der Gegenwart, wo allgemein verbindliche Kunstgesetze gefallen sind, wo jeder allein und einsam auf seinem Wege marschiert, wo es scheinbar fast so viele „Stile" gibt, als Maler vorhanden sind, wo es jedenfalls — zum Unterschied von der Vergangenheit — im Augenblick nicht möglich ist, die Kunstausübung der Epoche auf einen Generalnenner zu bringen, — in dieser Gegenwart erweist sich die Stammeszugehörigkeit eines Malers wichtiger als je.

Lenk ist in der Nähe von Greiz geboren. Wenn in einem deutschen Stamme der unromantische Wille zur Geschlossenheit, zu Endgültigkeit, zur Formbegrenzung vorhanden ist, so ist es in Sachsen. Die sorgfältige Betrachtung der kleinen Dinge, die je nach der Gemütslage unerbittlich oder liebevoll sein kann, und die diesem Volke irrtümlicherweise die Zuschreibung der Eigenschaft „Gemütlichkeit" beigetragen hat, erfolgt stets im Hinblick auf den Zusammenschluß in einer kleinen, in sich gerundeten Welt. Es ist selbstverständlich, daß es nur den Größten gelang, die Fülle dieser kleinen Welten zu einer großen zusammenzuschließen.

Wer jedoch zum Beispiel im letzten Kriege auf die Ruhequartiere sächsischer Truppen traf, der fand eine Sorgfalt und hingebungsvolle Ausgestaltung wie nirgendswo. Diesem urbanen Zug haftet ein wenig Komik an. Aber dahinter steckt eine ungewöhnliche Zähigkeit, die keine Mühe scheut, an diesem Dasein zu hobeln und zu feilen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ LENK. GEBÜSCH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ LENK. THÜRINGER KALKBERGE

18*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ LENK. ACKERLANDSCHAFT

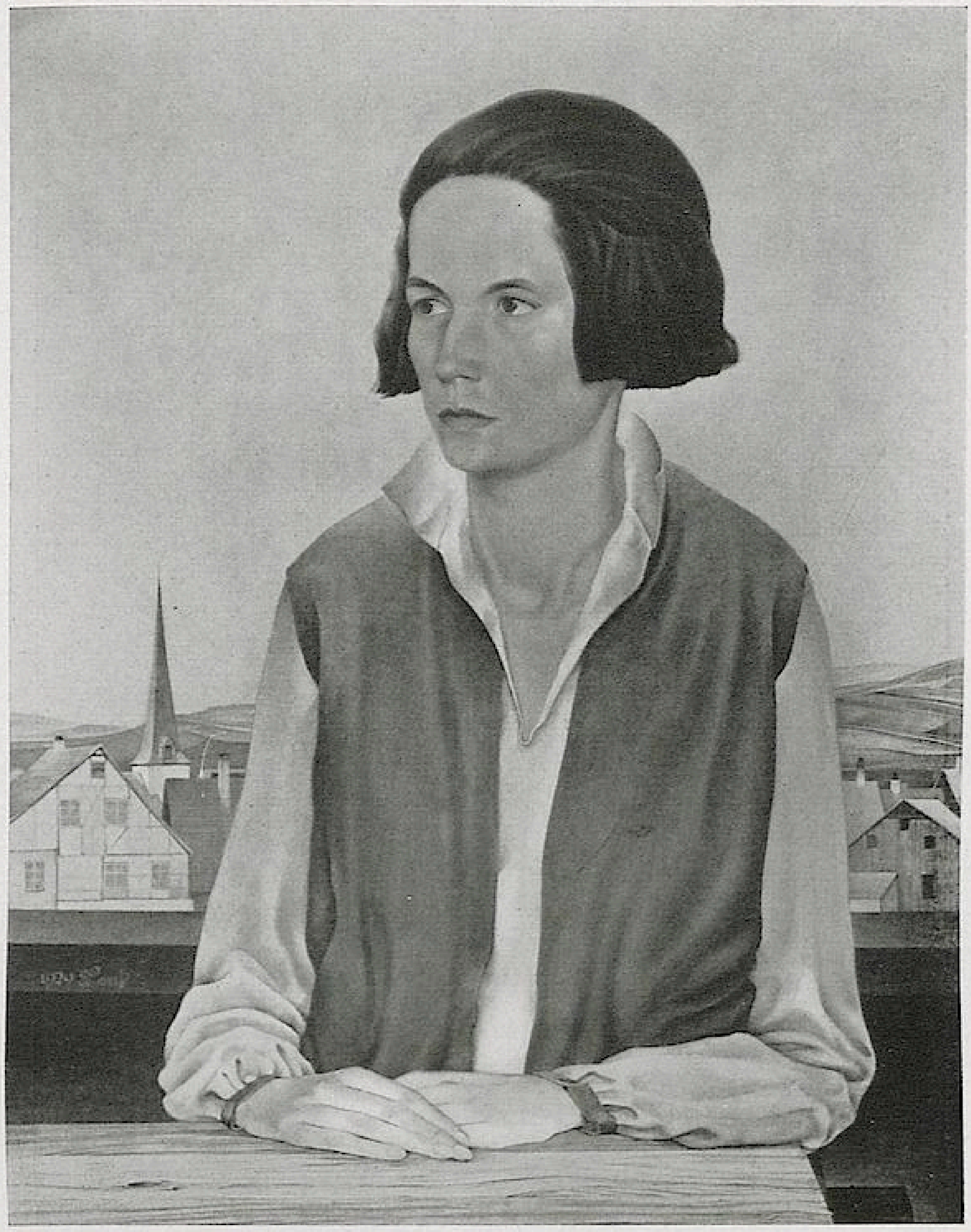
die Gliederung in das Ungegliederte, Ordnung in das Chaos bringen will. Luther, bei dem die Transzendenz des Christentums zurücktrat zugunsten der Ordnung im irdischen Dasein. Luther, der ein urbaner Mensch war und ein Familienleben führte, wie irgendein Bürger seines Landes, Luther, der dem König, dem Adel, dem Bürger und dem Bauern seinen Platz zuwies, war Sachse. Schließlich war es der Leipziger Philosoph Leibniz, der die Lehre von den Monaden aufstellte, den lebendigen Einzelwesen, deren Summe das Universum darstellt, das sich in jedem einzelnen spiegelt. Seine Philosophie gipfelte in der „prästabilierten Harmonie": das ist die von Gott vorher gewollte Weltordnung.

*

Eine solche Wesenseigenheit muß mit einem gesunden handwerklichen Zug des Volkes zusammengehen. Und gerade das handwerkliche Moment, das Durchgearbeitete, Gekonnte ist es, was heute nach einer Epoche, der es mehr auf das Wollen als auf das Können darauf ankam, so viele junge sächsische Maler in den Vordergrund stellt.

Auch Franz Lenk stammt aus einer Familie, in der Handwerkssinn zu Hause ist. Er hobelt seine Rahmen selbst, er spannt über Holzplatten eigenhändig die Leinwand und grundiert sie mit beträchtlicher Sorgfalt. 1912 fängt er als vierzehnjähriger Junge an zu malen und zu zeichnen. Kleine geschlossene Bilder mit sächsischen Bauernhäusern und Dörfern, die im Kern das enthalten, was er auch heute darstellt. Stets gehört ein Rahmen herum. Denn es sollen ja endgültige, geformte, wesentliche Ausschnitte der Welt sein. Wenn er sich heute die Rahmen selbst schneidet, so malte er sie damals auf Papier. Im 16. Lebensjahr kommt er an die Akademie nach Dresden. Er findet keinen Lehrer, der ihm viel zu

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ LENK. BILDNIS IN SÄCHSISCHER LANDSCHAFT

sagen hat. Nicht Zwintscher oder Richard Müller, der oft als Vater dieses neuen Verismus angesprochen wird, haben ihn auf diesen Weg subtiler Sorgfalt geführt. Er zeichnet mit ungeheurer Beobachtung und in wochenlanger Arbeit kleine Blätter, die an Dürer erinnern. Das bedeutet nichts weniger als eine Begrenzung seiner Eigenart. Denn der Blickpunkt ist so neu wie die Art des Strichs und überall kommt der Mensch des 20. Jahrhunderts zum Durchbruch. Organisch schreitet der junge Maler vorwärts. Er bemächtigt sich gleichzeitig der Farbe. Und wenn auch ein lineares, zeichnerisches Moment in seinen Bildern dominierend ist, so kann man doch das Farbige vom Zeichnerischen nicht trennen. Zuweilen entstehen Porträts, die ein wenig glatt und kühl erscheinen, wie das Bild seiner Frau (Abb. S. 141) oder das eines ins Profil gerückten Mannes (Abb. S. 142). Hier ist eine Hand noch tot, ein Ohr noch nicht durchblutet, das Ganze noch unbeseelt, für Lenk ein Anfangsstadium, das er überwinden wird.

Denn seine Landschaften zeigen bereits die lebendige Empfindung für das Atmosphärische, das Eigenleben der Häuser und Gewächse, den aufgeschlossenen Sinn für das Organische in der Natur. Das geht soweit, daß er etwa in dem kahlen Heidebild (Abb. S. 139) ein Stück Erdrinde

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ LENK. BILDNIS O. VETTER

gemalt zu haben scheint. Seltsam funkelt die Halde in ihrer fließenden, in hundertfacher Brechung leuchtenden Struktur, während über die wolkenlose Ebene ein kühler Wind braust, der an den Zweigen der Kiefern zerrt. — Da stehen seltsame Bauernhäuser auf dem Teller der Erde, Ziegelruinen, Holzschuppen, kahle Bäume und Mauern. Zuweilen ist die Luft nicht mehr glasklar, sondern die Wolken sind herabgesunken und das einsame rote, ausgestorbene Haus bekommt beinahe etwas Mythisches. Auch die Hecke (Abb. S. 138), die im Morgennebel wie brauner Rauch aus der Erde wächst und durch deren dünne Gerten und Zweige der Blick über sanfte Hänge bis zu den Straßenbäumen am Horizont gleitet, ist nicht mehr ein beliebiger Vegetationsausschnitt, sondern bereits ein geheimnisvolles Lebewesen, so als hätte der Maler nicht irgendein Gesträuch, sondern eben d i e Hecke malen wollen. Und damit zielt sein Wollen auf die größte Aufgabe der Kunst, ein Grund, daß man diese Bilder liebt und den Weg Franz Lenks mit größter Aufmerksamkeit verfolgt.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RAOUL DUFY. SÜDFRANZÖSISCHE LANDSCHAFT

RAOUL DUFY

Maler, Graphiker, Dekorateur und Keramiker in einer Person, leistet er auf jedem dieser Gebiete Vollkommenes, übt keine der freien und angewandten Kunstarten bloß dilettantisch aus und schwingt doch guten Endes den Pinsel wie einen Taktstock, der das reich besetzte Orchester seiner künstlerischen Tätigkeiten leitet. Eine Retrospektive von Aquarellen, Temperas und kleinen Ölbildern und eine im Mai gezeigte Ausstellung von großen Leinwänden bewiesen ebenso den glücklichen Werdegang seiner Kunst wie die stete Erneuerung und den ungeschwächten Elan seines Schaffens. Der frische Impuls, die spontane Eingebung eines schöpferisch-kapriziösen Geistes sind die wesentlichen Grundlagen zu Dufys Werk. — Es sei zunächst eine kurze bio- und monographische Betrachtung vorausgeschickt. Dufy ist 1880 in Havre, der großen normandischen Seestadt, geboren. Er versaß eine Reihe von Jahren auf den Pulthockern der Bureaus einer Exportgesellschaft und besuchte, einer persönlichen Neigung folgend, die Abendkurse der Zeichenklasse in der dortigen Akademie. Er lernte dort auch seinen Landsmann Otto Friesz kennen. Bald lockt den Zwanzigjährigen Paris, wo der Impressionismus wohlverdiente Triumphe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RAOUL DUFY. DIE TERRASSE

feierte. Nichts natürlicher, als daß der junge Anfänger in die Fußstapfen der Monet und Genossen trat, um an den Ufern der Seine das sanfte Licht der Ile de France zum Herrscher der Leinwand zu machen. Gleichzeitig bemühte er sich um einen Platz in der Akademie, wo er fünf Jahre lang das Atelier Bonnats besuchte. Eine nicht allzu gebundene Periode des Lernens, in deren Verlauf sich hinreichend Gelegenheit fand, zu sehen, was sich anderweitig und in den Galerien tut. Im Atelier des damals in voller Verve schaffenden Meisters Gustav Moreau und bald nachher auf dem Montmartre begegnen sich, als habe sie das Schicksal so zusammengeführt, die führenden Köpfe der „Fauves". Da sind Matisse, Rouault und Marquet. Droben auf der „Butte" hausen und malen im engen Umkreis Van Dongen, Derain, Braque, Picasso und viele andere Junge. 1906 tritt Dufy mit einer Gesamtausstellung von Bildern in einer kleinen Galerie an der Rue Victor-Massé zum erstenmal an die Öffentlichkeit. Zur selben Zeit nimmt er mit den Malern seines Kreises den Kampf um die Emanzipation der Farbe auf. Die Unabhängigen-Salons der nächsten drei Jahre werden zu Kronzeugen des neuen Glaubens, an dessen Wiege Van Gogh und Gauguin Pate gestanden hatten. Da Wesentliches gemeinsam errungen war, forderte der Trieb zu individueller Gestaltung wieder seine Rechte. Wohl steht Dufy noch eine Weile unter dem übrigens durchaus günstigen Einfluß Matisse', vor dessen Werk er sich des Goethe-Worts erinnert: „Die Natur ist eine Gans, aus der wir einen Storch machen müssen."

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RAOUL DUFY. UFERPROMENADE

Auch sonst kann eine offenkundige Verwandtschaft zwischen den beiden Malern nicht geleugnet werden. So gefestigt und unterschiedlich voneinander die Schöpfungen beider heute erscheinen mögen, eines bindet sie doch: das untrügliche und hoch entwickelte Gefühl für die Feinheiten der Farbe. Aber sowohl Handschrift wie Aufbau des Bildes sind bei Dufy grundsätzlich anders. Die Zusammensetzung des Bildplans durch farbige einheitliche Flächen, welche den Arbeiten aus der Fauves-Zeit eine charakteristische Note verleihen, wird späterhin preisgegeben oder doch weniger uniform gestaltet. Der Maler erreicht jene freie Handhabung des Pinsels, welche die spontane Niederschrift von Einfall und Phantasie zum vordringlichen Merkmal seines Schaffens macht. Gelegentlich denkt man vor dem lebendigen Gewimmel farbiger Striche und Flecke an die Malweise Van Goghs, ein anderes Mal wieder ist man versucht, hinter dem aus eleganten Kurven und Linien gerafften Netz der Komposition den Geist eines virtuosen Orientalen zu wittern. Indessen, der Vergleich als solcher wäre nicht am rechten Platz. Denn es ist beileibe kein traditioneller Kanon, nach dem die häufig aufgenommenen Themen von Uferpromenaden, Rennplätzen, Landschaftstücken und Interieurs verwirklicht werden. Die geistvolle Art und Weise, mit der Dufy bewegte und unbewegte Wirklichkeit interpretiert und umgestaltet, wie er die Dinge unmerklich miteinander bindet und doch in Schwebezustand hält, ist irgendwie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mit dem köstlichen Zauber Mozartscher Musik vergleichbar. Daß das Licht — die Eigenleuchtkraft der Farbe — und vor allem die unvergleichliche Finesse einer trefflich instrumentierten Palette mit den vier Grundtönen Blau, Rot, Gelb und Grün, eine konstruktive Rolle spielt, sei nicht nur nebenbei erwähnt. Oftmals sind es nur wenige farbige Striche, die das Bildganze halten. Manchmal zieht Dufy sämtliche Register seiner Orgel, die unversiegliche Quelle seiner Einbildungskraft um den Zauber eines blendenden Kolorits bereichernd. Sieht man sich seine Schwarz-Weiß-Blätter und Illustrationen („Bestiaire" und „Poète assassiné" von G. Apollinaire, „Elegien" von Duhamel usf.) genauer an, so entdeckt man, daß hinter diesem Farbenmenschen par excellence im Grunde doch ein Zeichner mit dem Pinsel steckt. Daraus resultiert nicht etwa ein Widerspruch; vielmehr führt diese Feststellung zu einer tieferen Erkenntnis vom Schaffen und Stil des Malers überhaupt. Seine Bilder sind ein lebendiger Dekor voll naturgewachsener Arabesken. Improvisationen, die ihre Existenz dem ingeniösen Einfall einer glücklichen Stunde zu verdanken scheinen und trotzdem von dem unsichtbaren Faden eines ordnenden Intellekts gehalten sind.

Dufy ist und war niemals das, was man in Frankreich „Chef d'Ecole" zu nennen pflegt. Sein Beitrag zur modernen Dekoration ist immens. Die von ihm entworfenen und unter seiner Leitung ausgeführten Plakate, Wandbehänge, Phantasiestoffe und Keramiken zählen zum Besten dieser Art im Rahmen der zeitgenössischen dekorativen und angewandten Künste.

Hans Heilmaier

RAOUL DUFY. AKT MIT SCHWAN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST BABBERGER. FLAMINGOTEPPICH. APPLIKATION UND STICKEREI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST BABBERGER

August Babberger, Professor an der Karlsruher Kunstakademie und lange ihr kluger Direktor, nennt sich launigerweise gern einen Dekorationsmaler. Als Landsmann Hebels ist er ein Schalk, und er will damit nicht nur auf seinen Lehrauftrag für dekorative Malerei hinweisen, sondern auch eine Kritik an jener Malerei aussprechen, die sich mit allen möglichen Programmen vom Expressionismus bis zur neuen Sachlichkeit über die Grundtatsache hinwegsetzen möchte, daß sie als Bild eine Fläche schmücken: dekorieren muß.

Ob diese Fläche zum freien Gebrauch im Goldrahmen von der Wand abgelöst oder ob sie als „Bauteil“ — wie Babberger sagt — einem gebauten Raum verbunden ist: auch in der subtilsten Auffassung des Bildproblems kommt die Malerei nicht aus der dekorativen Verhaftung los, freilich auch nicht von der hochmütigen Absicht, in ihrem Schmuck zugleich eine Anschauung zu geben, die als solche immer Räumliches „im Auge“ hat.

Anschauung des Raumes auf einer Fläche zu geben, bleibt auf alle Fälle das Bildproblem. Ob es sich mehr dem Raum oder mehr der Fläche hingibt, eines wie das andere kann sie nicht entbehren: Raumdarstellung auf alle Fälle, ohne Rücksicht auf die Fläche muß zu jenem Naturalismus führen, von dem die so täuschend gemalten Trauben, daß die Vögel davon pickten, die naivste Vorstellung geben; und Flächenschmuck ohne räumliche Anschauung muß im orientalischen Teppich unter Vermeidung jeder Gegenständlichkeit endigen.

Um hier das dekorative Problem der Malerei gleich bei den Hörnern zu fassen: der Babbergersche Flamingoteppich tut dies durchaus nicht: Flamingos, Blattwerk und Blüten sorgen, daß der Beschauer diesen mit Applikation und Stickerei hergestellten Teppich ohne räumliche Abschauung weder betrachten noch genießen kann. Er ist Bild, d. h. also ein Stück Raum auf der Fläche so zur Darstellung gebracht, daß wir gezwungenermaßen in eine räumliche Anschauung hineingehen. Aber indem uns dabei keinerlei Naturalismus eine räumliche Wirklichkeit vortäuscht, sondern alles aufs deutlichste geschmückte Fläche bleibt, wird die räumliche Anschauung eine freie Übersetzungstätigkeit des Beschauers, der seine Phantasie an den Andeutungen versuchen kann. Wenn ihm dieser Flamingoteppich als ein Stück Paradies scheint, so eben deshalb, weil er bis auf die Andeutungen von Naturformen wirklichkeitsfrei ist.

Wenn wir dekorative Kunst sagen, meinen wir allzuleicht angewandte, im Gegensatz zur freien Kunst; angewandt ist die dekorative Malerei aber nicht mehr als jede andere, nur daß sie die von der Wiedergabe einer Wirklichkeit freieste ist. Keine Malerei will natürlich Wirklichkeit geben, sondern nur die Anschauung einer solchen; aber wie die Musik deshalb die freieste unter den Künsten ist, weil sie am unabhängigsten von den sinnlichen Wahrnehmungen den rhythmischen Gesetzen folgt, so ist die dekorative Malerei die freieste, weil sie dieser Unabhängigkeit am nächsten kommt. Und zwar nicht etwa nur dann, wenn sie sich der koranischen Vorschrift entsprechend von jeder bildhaften Darstellung fernhält, als Teppich Musik der Augen wird, sondern erst recht, wenn sie durch freie Andeutungen mit der Wirklichkeit spielend eine märchenhafte Anschauung gestaltet.

Daß sich letzten Endes nur eine solche dekorativ befreite Malerei zur Ausschmückung von Räumen eignet, das ist eine Erfahrung, deren natürliche Weisheit wir durch die schicksalhafte Entwicklung der abendländischen Malerei zum Tafelbild eingebüßt haben. Wandmalerei kann nur Malerei an der Wand sein: sie darf den „Bauteil“, den eine Wand darstellt, nicht mißachten, sie muß deutlich gefühlte Fläche bleiben, darf nicht wie ein Tafelbild mit seiner den Blick in den Raum einsaugenden Perspektive ein Loch in der Wand sein.

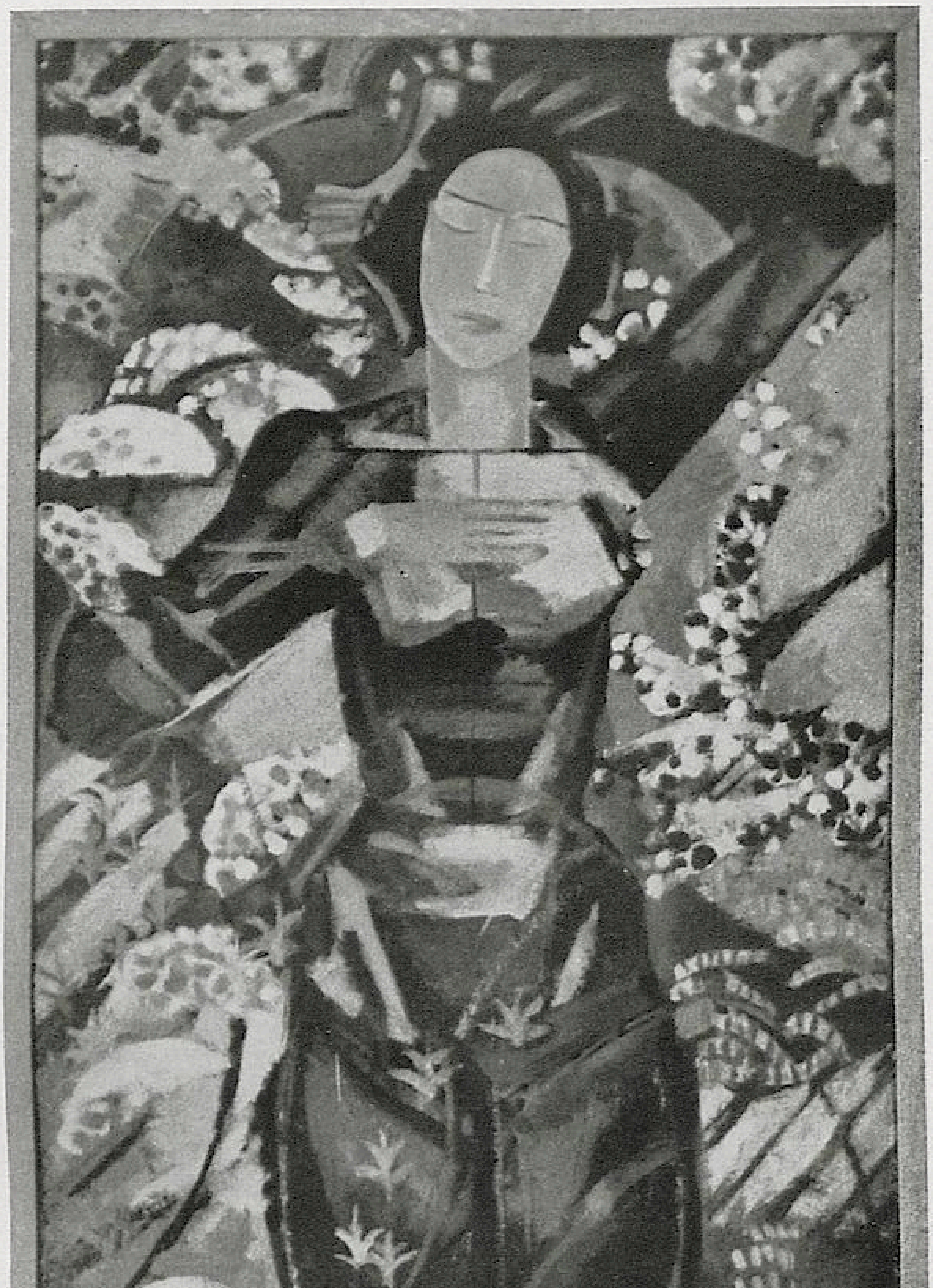
Zwischen der Abneigung der heutigen Jugend, Bilder — also imaginäre Raumlöcher — an die Wände zu hängen, und der ostasiatischen Weisheit, Bilder nur zur Betrachtung aufzurollen, besteht ein unabweisbarer Zusammenhang; ebenso wie dieser Zusammenhang zwischen der ostasiatischen Bildrolle und unsern Museen besteht, wo die Bilder zwar dauernd hängen, aber doch nur in den Besuchsstunden als ein vom Leben abgelöster Bestandteil der Bildung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST BABBERGER. AUSSCHNITT AUS DEM MOSAIKBILD „AUFERSTEHUNG“

Stiftskirche Neustadt, Pfalz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

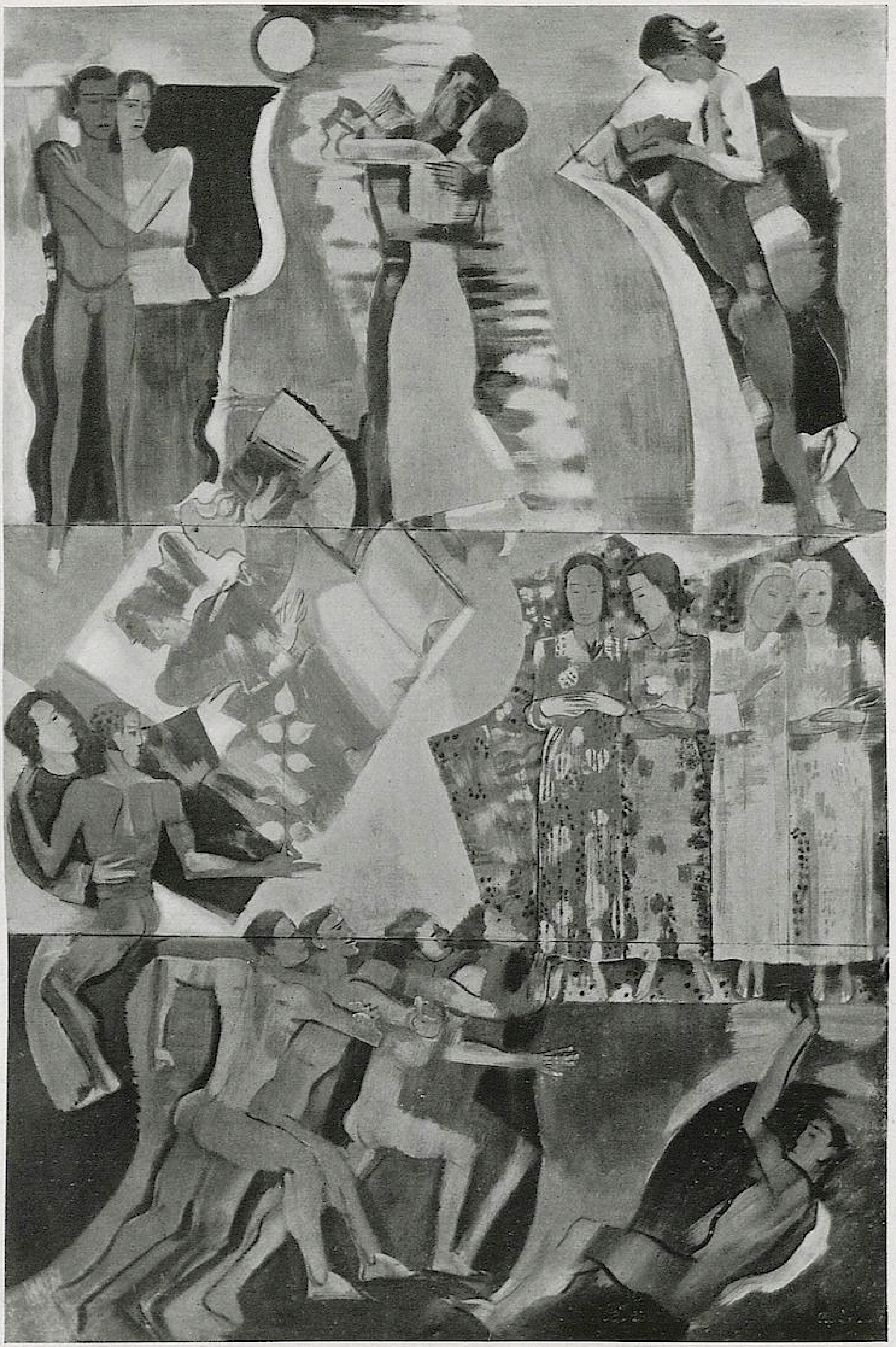


AUGUST BABBERGER. „BLAUES MÄDCHEN". ÖL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST BABBERGER. „LIEBENDE“. ÖL (2×1,50 cm)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



AUGUST BABBERGER. „JUGEND“. LEIMFARBE. (4,10×2,70 cm)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

aufgerollt werden. Ganz gewiß ist dies der eigentliche Grund unserer gegenwärtigen Kunstkrise, daß die „Kunst an sich" ihrer Absonderung überdrüssig geworden, wieder ins Leben zurückmöchte, wo sie wirkliche, nicht gedachte Flächen schmückt.

Dort aber kann sie, bis zur Höhe des Monumentalen, nur in der dekorativen Freiheit existieren (die sie in der Historienmalerei der Meiningerzeit am traurigsten entbehrte), weil alles Große als Mythos und Sage Überwirklichkeit ist, der keine Nachahmung oder Vortäuschung von Wirklichkeit entsprechen kann. Es bedarf eines Blickes auf den Mosaikausschnitt Babbergers, um zu wissen, daß Engel nur so, in der Andeutung darstellbar sind. Da, wo die abendländische Malerei ihren Ursprung, aber auch ihr verlorenes Paradies eines natürlichen, nicht zur Bildung abgesonderten Daseins hat, in der frühen Wand- und Buchmalerei war sie dekorativ und wirklichkeitsfrei. Die Schmückung der Fläche begnügte sich mit der Andeutung, um für ihre rhythmische Lebendigmachung Freiheit zu haben. Wie es jene waren, sind die hier abgebildeten Proben Babbergerscher Wandmalerei als Tafelbilder Unmöglichkeiten; man muß wissen, daß es sich um Wandflächen als „Bauteile" handelt, die damit geschmückt oder für die sie als Schmuck gedacht sind. Und nur als Ausschnitt einer solchen wahrhaft dekorativen Wandmalerei ist das „Blaue Mädchen" zu betrachten, obgleich es „in Öl" gemalt ist.

Dieses „Blaue Mädchen" trägt die Jahreszahl 1920; der Flamingoteppich gar ist von 1916. So lange also steht August Babberger, der heute 44jährige, schon im Vollbesitz seines Könnens, das aus der Voreingenommenheit der absterbenden Tafelmalerei noch unterwertet ist. Außer der großen goldenen Medaille von 1928 in Düsseldorf wüßte ich von keiner weithin sichtbaren Anerkennung dieses großen Künstlers, dessen Dasein auch in seiner Stoffwahl und Richtung weisend ist. Es ist deutsche Gefühlswelt, die sich in seinen dekorativen Malereien auf eine wahrhaft volkstümliche Weise Sinnbilder schafft.

Wilhelm Schäfer

DER BILDHAUER LUDWIG KUNSTMANN

Das Schaffen des Bildhauers Ludwig Kunstmann ist in seinen wesentlichsten Zügen an die Architektur gebunden. Seine Plastiken wachsen aus der Massengestaltung eines Bauwerkes heraus, sie sind der letzte zusammenfassende Klang. Das Ballinhaus ist typisches Beispiel dafür. Der Bewegtheit des Chilehauses gegenüber, dem es benachbart ist, sind seine Formen streng, es ist, als hätte sich der Name „Ballin" in ihnen versinnbildlicht. In gleicher Strenge sind die Plastiken Kunstmanns gebildet. In ihrem Ausdruck auf die einfachste Formel gebracht, atmen sie Ruhe und Geschlossenheit. Kunstmann gehört zu den wenigen Künstlern, die nicht das immerfort Bewegtsein der gegenwärtigen äußeren Welt in plastischen Formen festhalten wollen, ihm gilt das Bilden von innen her, das Festhalten innerer Gesichte mehr, und ihre Einkleidung in sichtbare Form vollkommen zu erreichen, ist immerwährendes Streben und Bemühen.

Ein bestimmter Rhythmus durchzieht jedes schöpferische Leben. Es kann nicht heute so und morgen so schaffen. Unsicherheit und Schwankungen zwischen verschiedenen Einflüssen von außen her werden nur bemerkbar sein, solange der Künstler noch nicht zur Klarheit in sich gekommen ist. In dieser Beziehung dürfte es von großem Vorteil für den Künstler sein, wenn er den Weg durch das Handwerk geht. Die strenge Zucht, die ihm da zuteil wird, ist von großer Wohltat, bewahrt ihn vor Irrtümern und Irrwegen, die Akademie oder Kunstgewerbeschule leicht mit sich bringen. Auch Ludwig Kunstmann hat seinen Weg als Handwerker begonnen. Er trat, noch nicht 13 Jahre alt, in seiner Geburtsstadt Regensburg bei einem Holzbildhauer in die Lehre ein. Die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG KUNSTMANN. GEIZ. BRONZE

schöne Hauptstadt des Kreises Oberpfalz bietet einem Bildhauer mannigfache Anregungen. Die Einfachheit und Klarheit der Auffassung der alten Werke mögen den Lehrling unbewußt beeinflußt haben. Das, was die Lehre von ihm forderte, war nur Handwerksarbeit, meist kirchliche Kunst, die jedoch in künstlerischer Beziehung ohne Bedeutung für ihn war. Nach beendigter Lehrzeit begann für den jungen Bildhauer eine Zeit der Wanderung. Er arbeitete in vielen Städten Deutschlands und Tirols, sah viel, lernte viel, zum Bewußtsein eigner künstlerischer Kraft kam er jedoch sehr langsam. Aber im Tiefsten seines Wesens sammelte er ein. Verschiedene Reisen führten ihn in alle bedeutenden Städte Europas und allmählich nahm der Gedanke festere Gestalt an, durch die Akademie künstlerische Weihe zu erhalten. Als er

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

bald 30 Jahre alt war, hatte er etwas gespart und ging an die Akademie nach Stuttgart. Wer aber so viele Erfahrungen eingesammelt hatte, dem kann eine Schule, namentlich wie sie damals beschaffen waren, nichts geben. Er verließ sie nach zwei Semestern unbefriedigt, begab sich wieder auf die Wanderschaft und gelangte im Jahre 1910 nach Hamburg. Auch hier arbeitete er als Gehilfe bei Bildhauern, aber nie hatte er Gelegenheit, im Atelier eines Künstlers tätig zu sein. Sein Sehnen war groß, als freier Künstler schaffen zu können. Er bekam Mut, sich an Wettbewerben zu beteiligen und hatte das Glück, für eine Arbeit den ersten Preis und die Ausführung zu erhalten. Damit hatte sich der Künstler selbst das Zeugnis der Reife gegeben und die Mittel aus seiner Arbeit verschafften ihm die Grundlage zur Selbständigkeit. Was aber im Künstler während all der Jahre gewaltet hat, das zu erforschen ist schwer. Jeder Mensch ist mannigfaltigen Eindrücken ausgesetzt; sie versinken ins Unbewußte, werden dort umgeschmolzen, in die persönliche Wesenheit des Künstlers umgebildet, und zur rechten Zeit steigt dann ein Gedanke empor und will Wirklichkeit werden. Alles Suchen nach den Beeinflussungen hat auch wenig Wert, wichtig ist die Tatsache, ob ein Werk kraftvoll und aufrecht emporwächst, ob die Erlebnisse vollkommen gestaltet sind und uns bis ins Tiefste bewegen. Ludwig Kunstmann geht nicht Wege, die ihm nicht von innen her vorgeschrieben sind. Die Welt der Erscheinungen genügt ihm, um seinen Gedanken Ausdruck zu verleihen, und er bildet sie, nicht einem Augenblickseindruck entsprechend, sondern indem er die ganze Summe des Darzustellenden zu erfassen sucht; dabei bemüht er sich, die Oberfläche ebenfalls zu klären und auf einfachste Formel zu bringen. Durch seine jahrelange Praxis ist er auch in allen Werkstoffen zu Hause. Stein, Keramik, Bronze, Blei und Eisenguß, besonders seine erste Liebe, das Holz, versteht er zu meistern. Für zwei Hamburger Kirchen hat er während der letzten Zeit überlebensgroße Christusgestalten geschnitzt, die ausgezeichnet in der Auffassung sind. Der Gekreuzigte ist nicht der von der Welt Belastete, er hat überwunden. Denn nur durch Überwindung alles Leides kommen wir zur Erlösung. Dieselbe Gebärde läßt der segnende Christus erkennen.

Einen wundervollen Auftrag bedeutete das Treppengeländer, welches der Künstler in Eichenholz für die Villa eines Großkaufmanns geschaffen hat. Die Schnitzereien sind in ungefähr halber Lebensgröße ausgeführt und stellen Szenen aus dem Landleben dar. Die Felder sind sehr gut ausgefüllt, stilistisch ausgezeichnet behandelt, ohne in eine Naivität zu verfallen, die unserem Empfinden widerspricht.

Ludwig Kunstmann hat die verschiedensten Charaktereigenschaften wiederzugeben versucht; als sehr gelungen kann der Geizige bezeichnet werden. Das Angstvolle, mit aller Gewalt Festhaltende kommt besonders in der Aufnahme mit dem Schatten zum Ausdruck. Selbst dieser lebt mit und läßt die stete Angst fühlbar werden. Ludwig Kunstmann ist langsam und spät gereift; als Glück kann es auch bezeichnet werden, daß er langsam und spät anerkannt worden ist. All diese Künstler wachsen dafür sicher in die Zeit hinein und gelangen zu anhaltender und tiefer Wirkung.

Otto Riedrich

LUDWIG KUNSTMANN

FÜLLUNG FÜR
EIN TREPPENGELÄNDER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

L. KUNSTMANN. DER GEKREUZIGTE. DETAIL. HEILANDSKIRCHE HAMBURG-UHLENHORST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG KUNSTMANN. AUFERSTEHUNGS-CHRISTUS
Hamburg, Bugenhagenkirche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG KUNSTMANN. AUFERSTEHUNGS-CHRISTUS. DETAIL

Hamburg, Bugenhagenkirche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER VOLKSPARK ALS SOZIAL-ÄSTHETISCHES PROBLEM

Der Hamburger Stadtpark birgt in seiner Anlage und Durchführung ein bedeutsames Stück moderner Sozialarchitektur, um dessen willen er als Idee und Beispiel verdient, schulbildend zu wirken. Dem Plan gab Alfred Lichtwark Gedanke und Inhalt. In den 1909 geschriebenen „Park- und Gartenstudien" hat er „Das Problem des Hamburger Stadtparks" aus einer klaren architektonischen Vorstellung der Aufgabe heraus bis in alle Einzelheiten der Forderungen und Wünsche künstlerisch und sachlich durchdacht und richtunggebend entwickelt. „Der Mann, der den Hamburger Park schafft" — so schrieb er damals — „muß ein praktisch und künstlerisch mit schöpferischen Gaben ausgerüsteter Mensch sein." Der Mann fand sich in Fritz Schumacher, der nunmehr sich zur Rechenschaft und uns allen zur Freude und verpflichtenden Dankbarkeit sein Buch „Ein Volkspark, dargestellt am Hamburger Stadtpark" im Verlage Georg D. W. Callwey, München, vorlegt.

Wenn alle Baukunst soziologisch durch die jeweils entscheidende Gesellschaft bestimmt ist, so im hervorragenden Sinne der „Volkspark", der schon im Begriff, seinen sozialen Bestandteil mit dem architektonischen und gärtnerischen verbindend, das Problem andeutet. Der Hamburger Stadtpark ist über alle bisherigen mehr aus der Gelegenheit als dem durchdachten Bedürfnis und dem bewußten Formwillen entstandenen Anlagen hinaus ein die Zeit und ihre sozialen, gesellschaftlichen Zustände versinnbildendes Raumgebilde geworden. Damit knüpft er an die Überlieferung des Renaissance- und Barockgartens, der letzten baukünstlerischen Verwirklichungen der Idee „Park", über ein völlig erschöpftes Jahrhundert hinweg wieder an. Freilich nur in der Theorie des Parks schlechthin als einer räumlich organisierten Vorstellung von Flächen, nicht in der besonderen Gegenständlichkeit des Falles, der eine gänzlich neue und gegenwärtige Lösung forderte und fand.

Sie ist gegründet auf das heutige Massenbedürfnis des ganzen Volkes in all seinen Schichten. Nicht wie der fürstliche Barockpark kann daher der heutige Volkspark in seiner baukünstlerisch-räumlichen Struktur von der Absolutheit eines einzigen Willens ausgehen, sondern wird bezogen sein müssen auf die Vielheit unterschiedlicher Bedürfnisse. Das Gebilde wird also nicht mehr eindeutig und repräsentativ sein können, muß vielmehr aus dem Prinzip verteilender Nutzordnung seinen künstlerischen Plan zur Einheit gestalten. Es muß auf einem voll klingenden architektonischen Grundakkord — in Hamburg die Achse Wasserturm-Stadthalle — eine Polyphonie organisch einbezogener, in sich aber selbständig durchgebildeter Raumteile entwickeln (Stadion, Sprunggarten, Heckengarten, Rosenbeete, Spiel- und Sportplätze, Restaurants). Es muß lebendig wechselndem Leben — wie in der Volkswiese — Rahmen geben und zugleich bildhaften Ausdruck für das Leben dieser und der kommenden Zeit sein. Der Zeitgeist, der den Entwurf des Hamburger Stadtparks im letzten Grunde werden ließ, fühlte sich ebensoweit entfernt von der romantischen Laune etwa des Münchner Hofgartens wie von der gewaltsamen Geometrie Versailles' oder des „Großen Gartens" in Dresden. In eurhythmischer Bezogenheit stimmte Schumacher Elemente des architektonischen und englischen Gartens aufeinander ab, wobei die zuchtvolle Phantasie dieses Baukünstlers nicht etwa eine beleidigend „goldene" Mitte, sondern eine eigenstimmige Modernität von Symmetrie und Variation erfand.

Nur die Grundtendenzen der großen Aufgabe, die im Hamburger Stadtpark durch Schumacher praktisch und formal verwirklicht wurden, können hier angedeutet werden. Die kritische Würdigung muß sich an das Ganze, die Planung, Aufteilung des Geländes, die Bei- und Unterordnung unter die klärende Rhythmik des Organismus halten. Sie täte unrecht, eine Einzelheit, etwa einen Innenraum, eine Fassade, einen Gebäudekubus, einen Flächendekor herauszugreifen, ohne den Zusammenhang mit dem gesamten Grund- und Aufriß und seinem überlegten Gleichgewicht zu berücksichtigen. Der allzufortschrittliche Architekturbetrachter muß erst begreifen lernen, daß in der einheitlichen und organischen Raumkonzeption stärkere Qualitäten liegen können als in noch so kühnen formalistischen, technischen Experimenten, die hier schon durch den Charakter und die Bestimmung des „Volksparks" zu Mißgriffen verdammt sein würden. Ein Gesichtspunkt nebenbei, der ebensosehr für die Bauwerke in der Anlage des Ganzen wie für die Plastik gilt, die aus dem Stadtpark mit der Zeit eine Art Freiluftmuseum wie den Stockholmer Skansen machen wird.

Wie im einzelnen die schwierige Grundrißlösung bezwungen, wie die Form des Ganzen und seiner baulichen wie gärtnerischen Teile gefunden und gestaltet, wie räumliche und plastische Vorstellung in Formerscheinung umgesetzt wurde, legt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Schumachers ausgezeichnetes Buch an zahlreichen Plänen, Modellen und Bildern dar. Ein Vorbild des „sozialen Parks", ein neuer Typus ist durch ihn geschaffen worden. Natur, Kunst, Erholung und Sport haben eine einheitliche Architekturform gefunden, drücken eine praktische Ästhetik des Volksparks anschaulich und sichtbar aus. Daß es auf dem festen Boden überlieferter norddeutscher und niederdeutscher Entwicklung geschehen ist, wobei der Backstein ausnahmslos vorherrscht, sichert der bewundernswerten Anlage ihre unzerstörbare Einbindung in das Bewußtsein dieses Volkes, dem der Park gehören soll. Das künstlerisch Bedeutsame dabei ist, daß diese alltäglichen Bedürfnisse bildmäßigen Ausdruck durch ihre geistige Form gefunden haben. Schumacher darf mit Recht hervorheben, wie „aus dem Nichts räumliche Eindrücke geschaffen wurden" und wie „hier das praktische Bedürfnis, das soziale Ziel und die künstlerische Wirkung Hand in Hand gehen".

Heinrich Ehl

BODE-ANEKDOTEN

Als man Bode einmal das Porträt eines seiner Mitarbeiter zeigte, das ein moderner Berliner Maler gearbeitet hatte, blieb er lange vor diesem Konterfrei stehen und bemerkte schließlich nachdenklich: „Sehr ähnlich — leider!"

*

Als eines Tages zu dem 82jährigen weltberühmten Experten eine junge Dame kam, um ihm ein Bild ihres Mannes zur Begutachtung vorzulegen, erzählte er ihr von einem Berliner Sammler in besten Jahren, der Elfenbeinfiguren kaufe. Seine Frau sei jedoch mit dieser Belastung des Familienbudgets nicht einverstanden und so sähe sich der Sammler gezwungen, einen großen Teil der erworbenen Plastiken in einem gemieteten kleinen Zimmer in der Stadt aufzubewahren. Bode schloß seine Erzählung mit der Bemerkung: „Na ich weiß, wo die Dinger stehen. Wenn der mal stirbt, — die hol ich mir."

*

Bei einem Rundgang durch die Galerie eines Sammlers stand Bode mit dem Spezialisten eines kunsthistorischen Gebiets, der nie in Verlegenheit kam, einen Namen für die Autorschaft eines Gemäldes zu finden, vor einem Bild, von dem er nicht wußte, wem er es zuschreiben sollte. Der Spezialkenner nahm das fragliche Objekt in die Hand, stellte es wieder an die Wand, kniff ein Auge zu und sagte prompt: „Das ist ein Gasparo Vecchio."

Die Anwesenden waren ob so profunden Wissens tief betroffen. Bode ließ sich den Namen, den er noch nie gehört hatte, noch einmal wiederholen und bemerkte dann, auf das Bild deutend: „Sagen Sie mal — das ist wohl der einzige in Europa?"

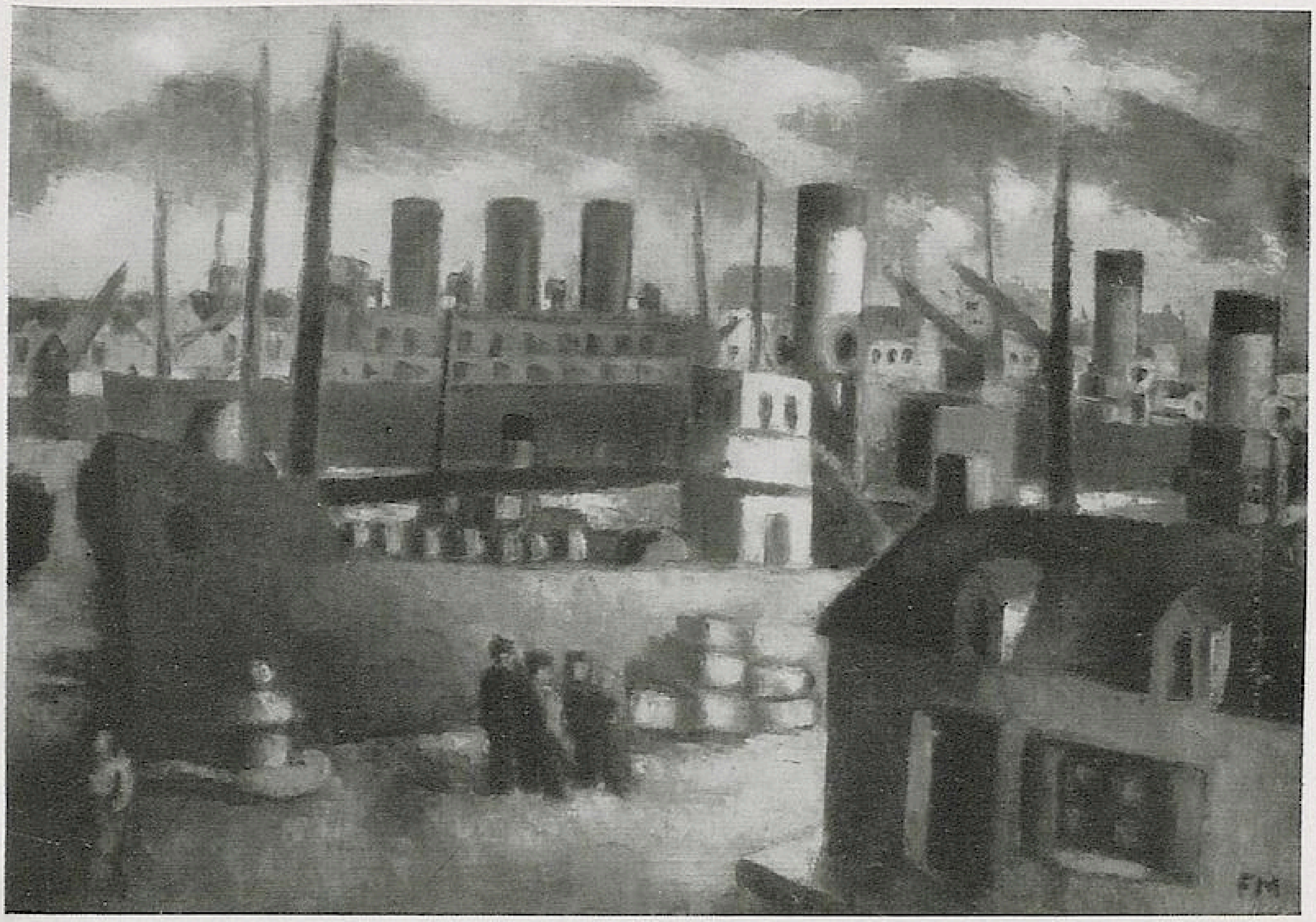
*

Lange zurück liegt die nicht unbekannte Geschichte, die zumindest gut erfunden ist und die jene gewisse großartige Hemmungslosigkeit Bodes zeigt, die er oft zutage legte, wenn es sich um das Wohl seines geliebten Kaiser-Friedrich-Museums handelte.

Das Bild ist heute eines der bekanntesten Rembrandts, die Berlin besitzt. Damals wurde es von einem Manne im Museum vorgelegt, mit der Behauptung, das müsse wohl ein Rembrandt sein. Bode konnte sich nur dazu entschließen, es für eine gute Schülerarbeit anzusprechen, worauf der Besitzer das Gemälde dem Museum schenkte.

Als er nach langer Zeit wieder einmal ins Museum kam, findet er auf einmal im Rembrandtsaal sein verschenktes Gemälde, darunter auf goldener Tafel einen Titel und die Unterschrift: „Rembrandt Harmensz van Rijn 1606—1669." Wutschnaubend rannte der ehemalige Besitzer zu seiner Exzellenz, der freundlich die Vorwürfe, warum er jetzt, nachdem das Museum der Besitzer wäre, das fragliche Bild als Rembrandt bezeichne, anhörte, und das Lamento mit den klassischen Worten beendete: „Tja, — wir haben uns eben durchgerungen." B. E. W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANS MASEREEL. DER HAFEN

FRANS MASEREEL

Man hat den Holzschnittgraphiker, als der Masereel durch seine im Kurt-Wolff-Verlag erschienenen Schwarzweiß-Legenden allgemein bekannt ist, mit Walt Whitman verglichen. Er ist ihm zweifellos verwandt in der anbetenden, umfassenden Bejahung des Lebens, selbst in dessen verworfenen Ausgeburten. Aber auch wie sich in den Holzschnittfolgen Blatt für Blatt die tausend Dinge des Alltagslebens spiegeln, wie Masereel sie einzeln aufzählt, erinnert an den Katarakt hymnischer Anrufungen der Dinge, an den prasselnden Rhythmus bei Whitman. In Masereels epischer Bildnerei lebt etwas vom naiven Erzählertum der alten Bilderbogen wieder auf. Die Idee wird drastisch demonstriert. Aber Masereels ungebrochene Vitalität entwindet das Ideenhafte rein zerebralen Exerzitien wie blutleerer symbolistischer Spielerei. Das Zweckhafte, die durchscheinende politisch-soziale Tendenz ist paralysiert durch einen lyrischen Grundton, der sich selten ganz verleugnet und uns sogleich für Masereels zeitsinnerfüllte Kunst gewinnt. Das Geistige ist dem Leben verbunden, Naivität und geistige Wachheit sind glücklich gemischt. Man hört aus den Bildern wohl die Anklage heraus, das grausige Gesicht großstädtischer Zivilisation wird grell angestrahlt. Doch geschieht das ohne moralisierende Persiflage oder Zynismus, der sich dann leicht — wie man's bei anderen schon erlebt hat — in links blühender Gartenlaube beruhigt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANS MASEREEL. IN DER KNEIPE

Es ist nunmehr über ein Jahrzehnt her, daß Masereel Tag um Tag in verbissener Verzweiflung mit schreienden Manifesten gegen den Krieg ankämpfte. Der junge Künstler tat, was die Not der Zeit seinem Gewissen gebot. Sein ekstatischer Journalismus trat der grausamen Heuchelei, der furchtbaren Verblendung, der Irreführung der Massen, den Schmarotzern der Idee und des Todes mit scharfem, unerbittlichem Sarkasmus entgegen, inmitten parteiischer Hetze nahm er die Partei der Menschlichkeit, der Vernunft. Die inzwischen eingetretene Beruhigung hat sich auch ihm mitgeteilt. Aber er ist nicht in den Elfenbeinturm geflüchtet; er verleugnet auch heute seinen Standpunkt nicht, färbt nicht schön, wo ihn der Schauer packt. Das Erlebnis des Krieges hat ihm das Auge für die Nöte der Zeit geöffnet. Warum soll er es verschließen? Wer hat ihm zu gebieten? Soll nicht, soll so — nein, soll gar nichts. Er zeigt das Leben, wie er es sieht und wertet; es kann dann einzig gefragt werden, wie weit, wie tief geht, wieviel umfaßt sein Blick. Tendenz kann sich auf oberster Fläche schwimmend halten oder sie kann Wahres, Schönes, zeitlos-überparteilich Menschliches mit einschließen. Man denke an Daumiers Lithos, die auch zweckhaft waren. Von ihrer aller Aktualität entrückten Gültigkeit haben allerdings Masereels Holzschnitte für die Genfer pazifistische Zeitung „La feuille" nichts. Doch haben wir ihrer zu gedenken; in ihnen beginnt die Form der Masereelschen Holzschnittgraphik sich zu organisieren.

Es galt den Ereignissen auf dem Fuße zu folgen. Sprach Clemenceau am Morgen in der Kammer vom Gewissen der Menschheit, mußte abends „La feuille" mit einem Holzschnitt antworten. Da blieb nicht Zeit, das Holz so zu bearbeiten, daß es feine Strichzeichnungen druckte. Und das Bild mußte schlagkräftig, plakatmäßig sein. So kam Masereel zu einer flächigen Schwarz-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANS MASEREEL. STADTBILD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

weiß-Konstruktion; es werden Flächen neben- und gegeneinandergestellt. In ihrer spontanen Rhythmisierung wird noch die furchtbare Erregung des Augenblicks spürbar. In den „Bilderromanen“ aus den Jahren 1919 und 1920 „Stundenbuch“, „Die Idee“, „Die Sonne“, „Geschichte ohne Worte“ präzisiert sich diese Holzschnittform. Sie gewinnt ihre bezwingende Kraft, stößt das Dekorative ab, wird reicher, wächst der Wirklichkeit zu, die sie nun über den aktuellen Anlaß hinaus zu umgreifen strebt und immer sicherer, konzentrierter dem Gerüst dieser Holzschnitttechnik einbaut. Erstaunlich ist die schnelle Produktion; es entstehen in dem Jahrzehnt 1919—1929 Tausende von Holzschnitten, neben den Schwarz-weiß-Legenden die zahlreichen Illustrationen zu Dichtungen von Leonhard Frank, René Arcos, Romain Rolland, Whitman, P. J. Jouve, Verhaeren, Maeterlinck, Sternheim, Stefan Zweig, Maupassant, Charles de Coster u. a. Erstaunlicher noch ist, daß Masereels Phantasie nicht erlahmt. Auch gegenständlich verwandte Themen erscheinen immer wieder in neuem Gesicht, es überrascht von Bild zu Bild die Neuheit, der Reichtum der Variation. Es wiederholen sich zu Dutzendmalen die aufgetürmten Steinmassen der Großstadt, die trostlosen Quartiere zwischen Brandmaueröden. Masereel dichtet seinen Sonnengesang; fünf dutzendmal die Sonne: die Sonne, die ins Meer sinkt, über Berge steigt, sich hinter Wolken versteckt, die in mittaglicher Höhe da über der weiten Landschaft steht, dort über den Kaminen der Fabriken strahlt. Es sind immer wieder besondere Stimmungen, neue Sichten, neue Reflexe.

Seit einigen Jahren ist nun neben den Holzschnittgraphiker der Maler Masereel getreten. Ja seit Masereel seinen anfänglichen konventionellen Realismus deutlich flämischer Prägung überwunden hat, überstrahlt sein malerisches Werk schon fast das graphische. Diesen Eindruck gewann man in einer umfassenden Ausstellung des gesammelten Werkes, die G. F. Hartlaub in der Mannheimer Kunsthalle veranstaltete. Im kommenden Frühjahr will die neugegründete Städtische Galerie in München dieselbe Ausstellung zeigen. Es wäre das die erste große Veranstaltung dieses unter Leitung Eberhard Hanfstaengls stehenden Instituts, das damit seine wesentlichste, notwendigste Aufgabe: Herstellung einer Verbindung der lokalen Münchner mit der großen paneuropäischen Kunst würdig dokumentierte.

Großformatige Aquarelle leiten zu den Gemälden über. Im Aquarell hat sich Masereel seine neue malerische Technik erobert. Man spürt auch hier den Holzschnittgraphiker durch; die Farben der großstädtischen Lichtermagie funkeln in dem festen formalen Gerüst der Graphik. Das Abenteuerliche, Phantasmagorische nächtlicher Großstadtstraßen, das Gewirr von Häusern und Mauern, über das der Künstler von seiner Wohnung aus hoch oben bei Sacré Cœur im Montmartre schaut, Warenhausgetriebe, Hafenbordelle, Matrosen mit ihren Mädchen und in den Schenken — das Alltägliche, Banale wird erschütterndes Ereignis, fast zu romantisch-zeitloser Schönheit. Jedes Blatt ist mit Tatsächlichkeit erfüllt, in frühen Aquarellen wirbelt das heutige Leben in nervöser Überreiztheit. Aber man hört auch da aus den von innen durchleuchteten Farben, den vibrierenden Grautönen Lyrik, sei's auch mehr Bänkelsängerballade, in deren schrillenTönen Melancholie mitschwingt.

In den Gemälden begegnet dieselbe flächige Organisation der Massen wie in Masereels Holzschnitten. Es entsteht eine malerische Monumentalität, in der das sozialethische Pathos eines Millet, Meunier lebt. Die Matrosen, Hafenarbeiter in den Estaminets von Boulogne erscheinen in ihrer breitbeinigen Ruhe, mit ihren schweren massigen Gesichtern, starken Armen, die sich den Mädchen hart auf die Schulter legen, wie Heroen des Proletariats. Der formale Aufbau dieser koloßhaften Figuren erinnert an großflächig skulpturale Schnitzerei, etwa an Reliefs von Barlach. Etwas Lastendes ist auch in den Farben: schweres Grau, dunkles Grün, tiefes Blau — dazwischen einmal starkes sattes Rot. Die delikatesten farbigen Reize entfaltet Masereel in seinen Bildern des Meeres, das er leidenschaftlich liebt und an dem er bei Boulogne s/mer seit Jahren den Sommer verbringt. In den Meerlandschaften wird das Erdgebundene Masereelschen Wesens, seine Verbundenheit mit flamischem Volkstum und Nordseelandschaft am offenkundigsten.

Zum Schluß noch einige biographische Daten: Masereel ist 1889 in Blankenberghe geboren, studierte kurz bei Jaan Delvin an der Genter Kunstschule, war 1909 in England, 1910 in Nordafrika, 1916—21 in Genf, lebt seit 1921 in Paris und seit 1924 jeden Sommer in Equihen bei Boulogne s/mer. 1923 hat er Deutschland und Mitteleuropa bereist.

Hans Eckstein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANS MASEREEL. BOULOGNE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG BOCK. TAUWETTER

ZU DEN BILDERN VON LUDWIG BOCK*

Auf der Deutschen Kunstausstellung in Düsseldorf hingen im Sommer 1928 nebeneinander ein Gemälde von Max Liebermann, Impressionismus von klassischen Graden, ganz aufgelockert, sehr kultiviert, und ein farbensprühendes Bild des jungen Münchner Malers und Professors Ludwig Bock: sein „Gewächshaus", edelsteinhaft im Ensemble der rein und klar nebeneinander gesetzten, sehr leuchtenden Farben, auch ein Stück klassischer Malerei, aber schon „hinter" dem Impressionismus, gegenwartsnäher, vom Zeitgeist des Heute erfüllt. In den Ausstellungen der Münchner Secession sahen wir seit mehr als einem Jahrzehnt seine farbenglühenden Bilder: als Oasen, als Dokumente wahrhaft malerischer Malerei waren sie stets willkommen. Wer Sinn und Empfindung für das ausgesprochen Münchnerische in der Kunst hat, wird aus den Gemälden Ludwig Bocks die Verbundenheit mit der besten Münchner Tradition, trotz der Modernität und Selbständigkeit der Auffassung und trotz der hohen Originalität der Form herausfühlen.

Seine Studien begann Bock bei Heinrich Knirr, ging dann zu Bernhard Buttersack, der ihn in die Besonderheit der Landschaftsmalerei einführte, und endete in der berühmten Zügel-Schule. Mit diesem gefeiertsten Meister der Münchner Akademie, der sich in hartem Ringen um Erkenntnis die Geheimnisse der Kalt-Warm-Malerei, der Zerlegung des Lichts, erkämpfte, zog Bock in den Sommermonaten nach Wörth

* Siehe auch die farbige Tafel am Beginn des Heftes.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG BOCK. PFIRSICHE UND ROSEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG BOCK. TULPEN UND KAKTEEN

am alten Rhein und malte Tiere. Trotz aller Dankbarkeit für seine Lehrer ist Ludwig Bock heute in Technik und Stoffsetzung, in Strich und Palette weit weg von Knirr, Buttersack und Zügel.

Er war es schon, als er vor mehr als zehn Jahren in der längst eingegangenen Kunsthandlung Baum in München mit einer kleinen Kollektion hervortrat, in der vor allem der Stillebenmaler sprach, daneben aber auch die etwas studienhaften, heute noch vom Künstler als der heimliche Schatz seines Herzens bewachten und geliebten Freilichtakte, schöne, rhythmisch bewegte, aber ganz ungezwungen wirkende Frauenakte vor Seeflächen oder unter dem errötenmachenden hellgrünen Laubwerk des Buchenwaldes.

Unterdessen ist Bock seinen Weg schnurgerade weitergegangen. Wenn er, entgegen der Malerei, die er vor etwa einem Dutzend Jahren pflegte, etwas strenger, zeichnerischer geworden ist, wenn der Kontur für seine Bilder bestimmender geworden ist und jene Spielart des Impressionismus, die in Licht- und Farbenrausch alle Dinge zerrinnen und verschwimmen ließ, ihm nicht mehr als Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Empfindung geeignet schien, so gründet dies

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG BOCK. ORCHIDEENHAUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG BOCK. DORFGÄRTCHEN

nicht auf Umständen, die außerhalb der Zone seines Wesens liegen, sondern ist Ausfluß eigenster Entwicklung.

Man kennt Ludwig Bock vor allem als Stillebenmaler. Das Stilleben gibt es dem Maler in die Hand, reale Dinge in einer ihm gemäßen, seinen formalen und koloristischen Wünschen und Absichten entsprechenden Art zusammenzubauen und in dieser Komposition ins Bild zu setzen. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß diese Bildgenesis dem Virtuosentum jeden Spielraum läßt, ja unter Umständen sogar dazu verführt. Nicht einmal Charles Schuch blieb von solchen Verlockungen verschont. Von Bocks Stilleben habe ich den Eindruck, daß sie nicht der kompositionellen Möglichkeiten wegen entstehen, sondern daß den Künstler, über seine unbändige Freude an schönster Farbigkeit hinaus, mit den dargestellten Dingen eine innere Beziehung verbindet: sie sind ihm nicht Bildelemente, sondern er liebt sie.

Es gibt aber auch Landschaften von ihm, neuerdings vom Ammersee, dessen prächtige Lichtstimmungen die Münchner Künstler von jeher lockten; ein Studienaufenthalt in Rom und Florenz im Herbst 1928 brachte reiche Beute, und dann sind da noch die ausgezeichneten Vorstadtbilder, gewonnen an der Peripherie der Großstadt, auf Wiesen bei Schwabing, die bald in der Blumenpracht des Juni, von Schmetterlingen umflattert, bald im schütteren Kleid schmelzenden Dezemberschnees erscheinen, jedesmal gleich glücklich dargestellt nach Stimmung wie künstlerischer Gestalt. Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST MACKE. MÄDCHEN IM WALDE

Im Besitz des Städt. Kunstmuseums Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST MACKE. SPAZIERGANG

Sammlung Bernhard Koehler, Berlin

AUGUST MACKE

August Macke wurde am 3. Januar 1887 in Meschede in Westfalen geboren. Die Familie seines Vaters stammte aus Ellierode am Nordrand des Harzes; westfälische Bauern waren seine Vorfahren von seiten der Mutter her. Aber seine Heimat war das Rheinland.

In Köln und Bonn wuchs er auf. Auf der Akademie in Düsseldorf verbrachte er seine Lehrzeit 1904 bis 1906, ohne daß von einem der dort wirkenden Künstler (mit Ausnahme vielleicht von F. H. Ehmcke) bleibende Wirkungen auf ihn ausgegangen wären. Viel wichtiger für seine Entwicklung als diese hohe Schule der Kunst waren die Anregungen, die ihm der literarisch wie künstlerisch überaus lebendige Kreis gewährte, dessen Mittelpunkt das gastliche Haus von Louise Dumont und Lindemann, der Leiter des Düsseldorfer Schauspielhauses, war, an dem damals auch Willy Schmidtbonn und Herbert Eulenberg als Dramaturgen mitarbeiteten. Für Aufführungen eines alten Krippenspiels, des Macbeth, von Leonce und Lena hat der damals neunzehnjährige die Dekorationen entworfen.

Für seine künstlerische Entwicklung wurde das Jahr 1907 entscheidend: zuerst aus Reproduktionen im Kupferstichkabinett in Basel, und einen Monat später in Paris lernte er die Werke der großen Meister des französischen Impressionis-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST MACKE. MÄDCHEN AM BRUNNEN
Bes. Wolfgang Macke, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST MACKE. ROTES HAUS. BES. FRAU E. ERDMANN-MACKE, BERLIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mus von Angesicht zu Angesicht kennen. Auf drei weiteren Reisen nach Paris 1908, 1909 und 1912 verlor diese auf einer Verwandtschaft des Auges, auf einer Gemeinsamkeit des Lebens- und Formgefühls begründete Beziehung zu der französischen Kunst nichts von ihrer Kraft. Er konnte sich auch späterhin nicht „ohne stark französischen Einfluß denken". Er betrachtete die tiefe Wirkung, die von Manet, Degas, Cézanne, später vor allem von Renoir und Delaunay auf ihn ausgingen, nicht als „fremden Zufluß", die seine Selbständigkeit gefährdeten. Das eigene Schaffen an den Schöpfungen dieser hohen malerischen Kultur zu messen, ihr Geheimnis in ständiger bewegter Aussprache mit ihnen zu ergründen, blieb in den gedrängten sieben Jahren, in denen er sein Lebenswerk vollendete, ein Impuls seiner Arbeit. Wie es denn überhaupt zu der Eigenart dieses starken, unverschlossenen, zum Empfangen wie zur Mitteilung mit gleicher Kraft drängenden Geistes gehörte, sich fremder Kunst — vergangener Zeiten wie der Gegenwart — unbedenklich hinzugeben, um sich desto kräftiger zu behaupten. Diese unablässige geistige Bewegung war gleichen Ursprungs, entströmte den gleichen Tiefen wie seine Begierde, die Grenzen innerer und äußerer Natur auszulöschen, nichts zu sein als der aufgelockerte Boden, aus dem ihre dunklen Kräfte hervorbrechen und in vergänglichen Formen Gleichnisse ihres ewig drängenden Seins gestalten, im äußersten Sinne des Wortes Mitempfinder zu sein, um dieses Leben in Farben und Formen deuten zu können.

Als er zum ersten Male aus Paris zurückkam, glaubte er mit anderen Augen zu sehen, war er überzeugt, kaum eines Lehrers noch zu bedürfen. Trotzdem entschloß er sich im Winter 1907/08 nach Berlin, zu Lovis Corinth, zu gehen. Corinth hat sich sehr für den jungen Rheinländer interessiert, der von Stunde zu Stunde „anders arbeitete" und jedesmal große Fortschritte zeigte. Seinem kritischen Urteil hat Macke ohne Zweifel viel zu verdanken, aber die eigene Malerei Corinths hat offenbar keinen tieferen Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung ausgeübt.

Eine Italienreise — die zweite; zum ersten Male war er Ostern 1905 in Venedig und Florenz — führte ihn im Frühjahr 1908 nach Florenz, Siena, Perugia, Assisi und Ravenna. Vom Herbst 1908 bis zum Herbst 1909 diente er in Bonn. Nach seiner Heirat im Oktober 1909 lebte er fast ein Jahr in Tegernsee, zum ersten Male ganz auf das eigene Schaffen konzentriert.

Wenn tatsächlich die genaue Kenntnis der eigenen Kraft nichts anderes ist wie das Genie, wie Flaubert sagt, so war diese große Gegenwart des jeweiligen Könnens, diese unmittelbare Verfügungsgewalt über sich selbst früh in ihm ausgeprägt. Als hätte die Natur um die Kürze der Bahn gewußt, die ihm vorgezeichnet war, hat sie ihn mit einer genialen Sicherheit des Instinkts begnadet, die ihn unbeirrt von Plan zu Plan, von Entschluß zu Entschluß fortzuschreiten gebot. Von den tragischen Hemmungen, die bei manchen Künstlern weite Strecken der Kraft auf kürzere oder längere Zeit brachlegen und den freien Zustrom unbewußter Energien abschließen, blieb er dank des angeborenen Gleichgewichts seiner Kräfte verschont. Aus den unbewußten Tiefen seiner Natur strömte ein unversiegliches Vertrauen in die innere Wahrheit dessen, was seine Sinne ihm erschlossen, was sein Geist ihm darbot. Alle Sphären seines Wesens durchwaltete diese glückhafte Übereinstimmung von Geist und Sinnlichkeit, dieser urkräftige enthusiastische Rhythmus einer Natur, deren Glaube an das Leben dem Wellenschlag des eigenen Herzens entsprach.

In dieses Jahr, diese erste Zeit gleichsam nur durch das Maß der inneren Kraft, nicht mehr durch Zufälligkeiten des äußeren Lebens begrenzter Freiheit, fällt seine Bekanntschaft mit Franz Marc, die rasch zu einer tiefen und dauernden Freundschaft führte, geschlossen im Zeichen rebellierender Jugend und einer bei aller Verschiedenheit gleichen Richtung und gleichen Intensität des künstlerischen Wollens. Ihre Gespräche bei den Begegnungen während dieses Jahres, ihr Briefwechsel, als Macke Ende 1910 nach Bonn zurückkehrte, der gemeinsam geführte Kampf für die junge Kunst — bei der Vorbereitung von Ausstellungen (Sonderbund, Köln 1912; Herbstsalon, Berlin 1913) oder programmatisch literarisch im „Blauen Reiter" — sind Zeugnisse dieses Bundes. Auch andere Künstler, wie vor allem, wenn auch nur eine gewisse Zeit, Kandinski, — durch seine Theorie wie durch seine Bilder — und der Kreis von Malern, die ihm nahe standen, regten sein Nachdenken an und waren auch nicht ohne vorübergehenden Einfluß auf seine eigene Arbeit. Macke setzte sich im Rheinland, in jenen Jahren des Aufbruchs, mit der ganzen Lust am Kampfe, die ihm eigen war, nicht selten auch durch seine kluge Gelassenheit und seinen unbekümmerten Humor hartnäckige Gegner entwaffnend, mit sichtbarem Erfolg für seine Freunde und die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Elnain, Wiesbaden

AUGUST MACKE. KINDER AM HAFEN. MUSEUM WIESBADEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST MACKE. HELLE FRAUEN VOR HUTLADEN

Bes. Frau E. Erdmann-Macke, Berlin

Dichter der Tierschicksale, der von dem stummen Wesen seiner Kameraden, seiner Rehe und Pferde, seiner Tiger und Füchse mehr wußte und in seiner Formensprache mitteilen konnte, als je einer vor ihm, war kein Realist, sondern ein Mystiker dieses Bereiches der Natur und zugleich ein tiefer Deuter des Lebensgefühls unserer Zeit.
Macke war der Dichter und Verkünder der Geheimnisse anderer Lebensbereiche. Die Dinge, die Augen und Händen eines Künstlers sich zur Verwandlung in eine neue Wesensform darbieten, eine Form, fast lebendiger oder doch sprechender als ihr Urbild in der Natur, mögen, von irgendeinem formalen Kunststandpunkt aus gesehen, gleichgültig erscheinen. Jedenfalls aber sind sie wesentlich für sein eigenstes Eigentum: für sein Lebensgefühl. Und Mackes Lebensgefühl entsprach es, das Einmalige, das im schlichtesten Sinne des Wortes Augenblickhafte des alltäglichen Lebens, das, eben weil es wie ein Wolkenschatten vergeht, kaum zu Fassende in seiner erregenden Schönheit

Kunst der jungen Generation ein, zu der diese Gruppe ja nicht nur ihre Altersgenossen rechnete, sondern auch längst anerkannte Größen wie Eduard Munch oder einen Maler wie Nolde, der schon einer älteren Generation benachbart war — von Cézanne, Renoir und van Gogh ganz zu schweigen.
Seine eigene Welt bildete sich in diesem halben Jahrzehnt — eine Welt von ganz anderer Thematik wie die von Franz Marc und dennoch der seinen verwandt durch die Art des Sehens. Der

festzuhalten. Ganz einfache Dinge: junge Menschen, die am Abend an einer Mauer entlang gehen, halbwüchsige Mädchen unter Bäumen oder am Brunnen vor einer Stadt, Kinder, die auf einen Hafen hinausblicken oder einen Nachen ins Wasser schieben, Frauen und Kinder in zoologischen Gärten — die Menschen ebenso tief und unaussprechbar Natur wie die Tiere hinter den Gittern —, Seiltänzer, wie sie des Abends in kleinen Städten auf den Märkten ihre halsbrecherischen Künste zeigen, fahrende Leute,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST MACKE. ORIENTALISCHES PAAR

Sammlung Bernhard Koehler, Berlin

Pierrots, Spaziergänger, Frauen, die vor Hutläden stehen bleiben oder in den Auslagen von Modegeschäften Umschau halten — diese durchaus unpathetische Welt, die wir alle kennen und an der nichts Besonderes zu sein scheint, war es, die in seinen klaren Augen, denen nichts entging, unwiderstehlich Bild um Bild erstehen ließ, Bilder, die unter seinen Händen nicht zu einem bloßen Abbild dieser Dinge wurden, sondern deren Geheimnis, ihre nicht wiederkehrende Lebendigkeit, ihre Daseinsfülle und Vergänglichkeit mitteilten. Viele seiner Bilder, aus jeder Phase dieser an starker Bewegung, an noch längst nicht absehbarem Wachstum reichen Jahre, Bilder aus der Tegernseer Zeit oder solche, die in Bonn entstanden, zwischen 1911 und 1913, vor allem aber die Arbeiten des letzten Jahres, das ihn lange, glückliche Monate nach Hilterfingen am Thuner See, nach Tunis und ein letztes Mal zurück in seine Heimat führte, zeigen, daß er eine immer einfachere und stärkere Sprache fand, eine Sprache, in der keine frem-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den Formeln mehr galten und das ihm nicht Gemäße ausgeschieden wurde.
Er war, in den Maßen seiner reichen Natur, noch nicht ein Vollendeter, als ihn die Zeit zwang, aus seiner tiefpersönlichen Bahn zu treten und sich einzuordnen in das allgemeine Schicksal. Sein Lebenswerk, erstaunlich reich und vielfältig in dem, was ihm selbst als einigermaßen abgeschlossen galt, noch bedeutender in dem weiten Zusammenhang der Entwürfe und Skizzen, die Tag um Tag auf zahllosen Blättern und in der langen Reihe seiner Skizzenbücher sich drängten, dieses Lebenswerk würde es schon rechtfertigen, von ihm als von einem Vollendeten zu sprechen. Aber wer ihn kannte, wer aus der unmittelbaren Erfahrung seiner Persönlichkeit wußte, wie er selbst sich noch als Beginnender fühlte, vertrauend, daß ihm in späteren Jahrzehnten seines Lebens vergönnt sein werde, der wahren Form und Natur der von ihm so geliebten Welt, die er in seinen Bildern verherrlichte, immer näher zu kommen, der wird in seinem Lebenswerk nur das große Fragment eines größeren Bekenntnisses sehen können.
Dieses Bekenntnis auszusprechen, war ihm nicht mehr verliehen. Am 26. September 1914 ist er, 27 Jahre alt, bei Perthes in der Champagne gefallen.

Lothar Erdmann

AUGUST MACKE. MUTTER UND KIND

Bes. Frau S. Gerhardt, Bonn

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALDEMAR RAEMISCH. ENGEL. BRONZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALDEMAR RAEMISCH

Seit einigen Jahrzehnten hat die Bezeichnung „Kunstgewerbe“ einen manchmal bitteren Beigeschmack. „Kunstgewerbe“, das bedeutet neuerdings in weitem Umfange eine Entartungserscheinung der guten alten angewandten Kunst: die Verschnörkelung des Selbstverständlichen, das Spielerisch-Werden des Notwendigen, die anmaßende Ausbreitung des Überflüssigen. Der Gegenstoß, den wir heute im starken Maße erleben, ist begreiflich: die Beschränkung auf das unbedingt Nötige, die Angleichung der Gegenstände an das rein Rationale des Bauwerkhaften — stimmungsmäßig wendet man sich gern der Gebrauchskunst der primitiven Völker zu. Aber so erklärlich dieser Rückschlag und jene Verfemung einer gewissen luxuriösen Abart des Kunstgewerbes erscheinen mag, so lehrt doch der Blick auf die mittelalterliche Kunst Europas, daß solcher Gegensatz nicht unvermeidlich ist. Auch unsere Gegenwart hat nicht bloß die Entscheidung zwischen beiden Richtungen zu treffen. Mag in der massenhaften Breite ihr Widerspruch noch so lärmend sein, so wachsen doch abseits von der sog. allgemeinen Entwicklung einzelne Persönlichkeiten heran, in denen ein anderes Leben und ein anderes Werk sich kundtut, in denen jene Gegensätze ausgeglichen und überwunden sind. Gewiß sind es nicht viele, bei denen diese Haltung nicht bloß ein Kompromiß, eine sog. Synthese der Widersprüche, sondern eine originale Wesensäußerung ist. Im Kreise dieser Wenigen nimmt Waldemar Raemisch eine hervorragende Stelle ein. Er gehört zu den Vielseitigsten der Kunstgewerbler. Gebrauchsgegenstände: Dosen, Kronleuchter, Lampenständer, Kerzenhalter, Schalen, Kaminplatten..., sie stehen neben Arbeiten der eigentlichen Plastik: Plaketten, Flachreliefs, Ganzfiguren, Köpfen.

In Berlin 1888 geboren, erlernte er sein Handwerk von Grund auf in vier Lehrjahren und drei Gesellenjahren in Berlin; seit 1919 ist er Silberschmied und Lehrer an der Staatlichen Kunsthochschule in Charlottenburg. Im Laufe dieser immerhin wenigen Jahre zwischen 1919 und 1929 hat er eine erstaunliche Fülle von Arbeiten geschaffen. Da haben wir in den Jahren 1919 und 20 eine ganze Serie von Leuchtern: ein Mensch auf zwei Kugeln balancierend und flankiert von zwei hoch aufgerichteten Tiergestalten, — weibliche Standfiguren, begleitet von kleinen, gehörnten Vierfüßlern —, ein Tänzer auf dem Rücken eines großen, gehörnten Tieres. Alles ist hier aus formalen und technischen Gründen glatt und glänzend, leicht und schlank bewegt. — Die nächsten Jahre bringen eine stärkere Neigung zur organischen Gestalt in den getriebenen Silberfiguren der Mutter mit Kind, einer Frau mit kleinem Reh (1921), dann in den prächtigen, breiter ausladenden Leuchterfiguren, die ihre Kerzen seitwärts halten (1922/23). Größere Reliefarbeiten in Sandstein (1923) schließen sich an, Erntearbeiten darstellend, — einfach, groß, dekorativ gestaltet. Im nächsten Jahre haben wir zwei schön gelungene Silbertreibarbeiten: Mann und Weib, ursprünglich als Bekrönung eines Uhrgehäuses gedacht, — dann keramische Kaminfiguren: Standfiguren mit Kind und Tier im Arm und mit Hund und Lamm, die sich den Menschen anschmiegen, — dann hohe, silbergetriebene Gefäße mit kleinen Figurengruppen als Deckelbekrönung. 1925: Gegossene Eisenplatten als Kaminverkleidung mit den drei biblischen Männergestalten im flackernden Feuer setzen jene Steinreliefsarbeit fort. Als äußeres Merkmal allgemeiner Anerkennung erhält Raemisch in diesem Jahr den Auftrag für die Ehrengabe des Deutschen Industrie- und Handelstages für seinen Präsidenten Franz v. Mendelssohn: eine Art Klappaltärchen mit Aufbau aus Silber und Gold; vier stilisierte Löwen aus ziseliertem Silber tragen einen sarkophagartigen Unterbau, auf dem sich ein silberner Rahmen erhebt, dessen eine Seite die Dankadresse und dessen andere Seite eine Reihe großer und kleiner Reliefs aus Silber- und Goldtreibarbeit, daneben auch Emails von Frau R. Raemisch, zeigt, die Szenen industrieller, landwirtschaftlicher, künstlerischer Tätigkeit enthalten. — Die folgenden Jahre bringen dann wieder sehr schöne Gefäße: aus Bronze von

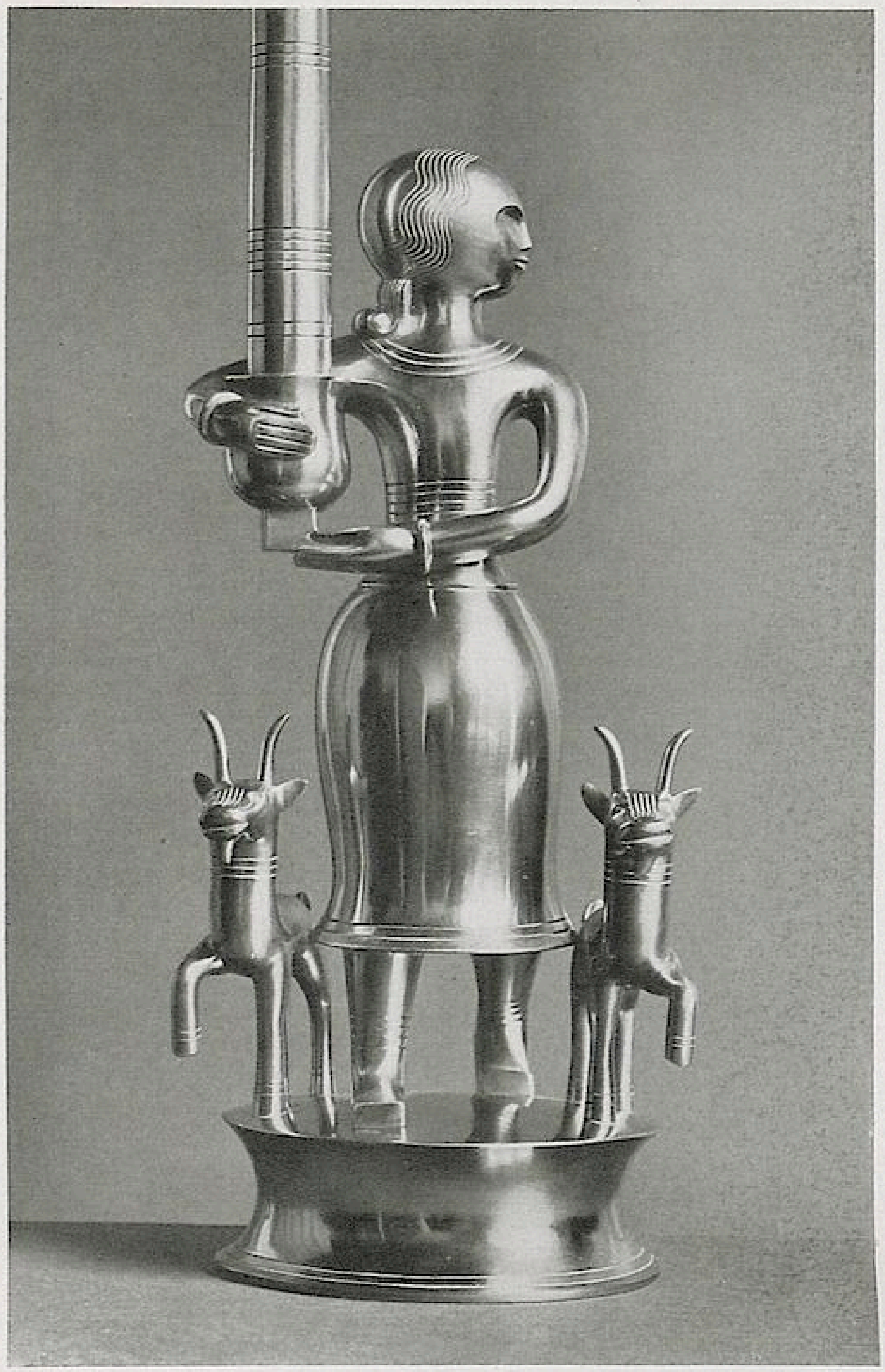
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. RAEMISCH. MUTTER UND KIND. SILBER GETRIEBEN

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W RAEMISCH. FRAU MIT REH. SILBER GETRIEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WALDEMAR RAEMISCH. LEUCHTER. BRONZE

auch die schmucklosen, zweckvoll schönen Gefäße, dann die Plaketten und endlich seine Freiplastik abbilden würden. Aber gerade seine Produktion, deren Werke zwischen der eigentlichen Plastik und jenen schmuckfreien Gerätschaften stehen, sind es, die den Anspruch für Raemisch auf die Einräumung einer Sonderstellung abseits vom Kampfplatz des „Kunstgewerbes" und der „reinen Gebrauchskunst" rechtfertigen. Denn in seinen besten Arbeiten überwindet er die althergebrachte, darum aber keineswegs ehrwürdige Unterscheidung zwischen angewandter und freier Kunst, auf der letzten Endes auch jener Zwiespalt beruht. Nicht bloß durch die Tatsache der Personalunion, sondern in einem viel tieferen und innerlicheren Sinne. Jene Zertrennung der künstlerischen Tätigkeit hat nur dann einige Berechtigung, wenn die Formensprachen der Gebrauchskunst und der Plastik ihre eigene Grammatik haben und wenn Elemente der hohen Kunst in ungerechtfertigter Weise in künstlichen Zusammenhang mit den Gebrauchsgegenständen gebracht werden. Sobald aber diese Differenzierung fortfällt, weil beide Arbeitsrichtungen vom gleichen Formgefühl getragen werden, ist jene sprachliche Unterscheidung ohne inneren Grund. Mögen frühere Zeiten solche Einheit von freier und angewandter Kunst in weitem Maße gekannt haben, heute ist ihre lebendige Verkörperung ein seltenes Geschenk des Schicksals. In Raemischs figürlichen Kunstgewerbe-Arbeiten liegt ein solcher Glücksfall vor. Hier zeigt sich eine erstaunlich gelingende Ineinssetzung von Gestalt und Gebrauchsgegenstand, — gewaltlos geht das eine in das andere über. Nicht so, als ob sie getrennt konzipiert und alsdann aneinander angepaßt, auf einander abgestimmt, einander angeglichen worden wären, sondern so,

liegender Kuh getragen, aus Silber getragen von vier liegenden Löwengestalten (diese Schale bildete das Staatsgeschenk des Reichspräsidenten an den Schah von Persien anläßlich seiner Thronbesteigung und Hochzeit), dann gußeiserne Kaminplatten mit ornamentalen Tierfiguren reich verziert, schließlich die Arbeit am Staatspreis für das Deutsche Akademische Olympia, Königsberg, 1927.
Es würde den Eindruck der Gesamtpersönlichkeit Raemisch gewiß abrunden und in gewissem Sinne zu höherer Klarheit steigern, wenn wir

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

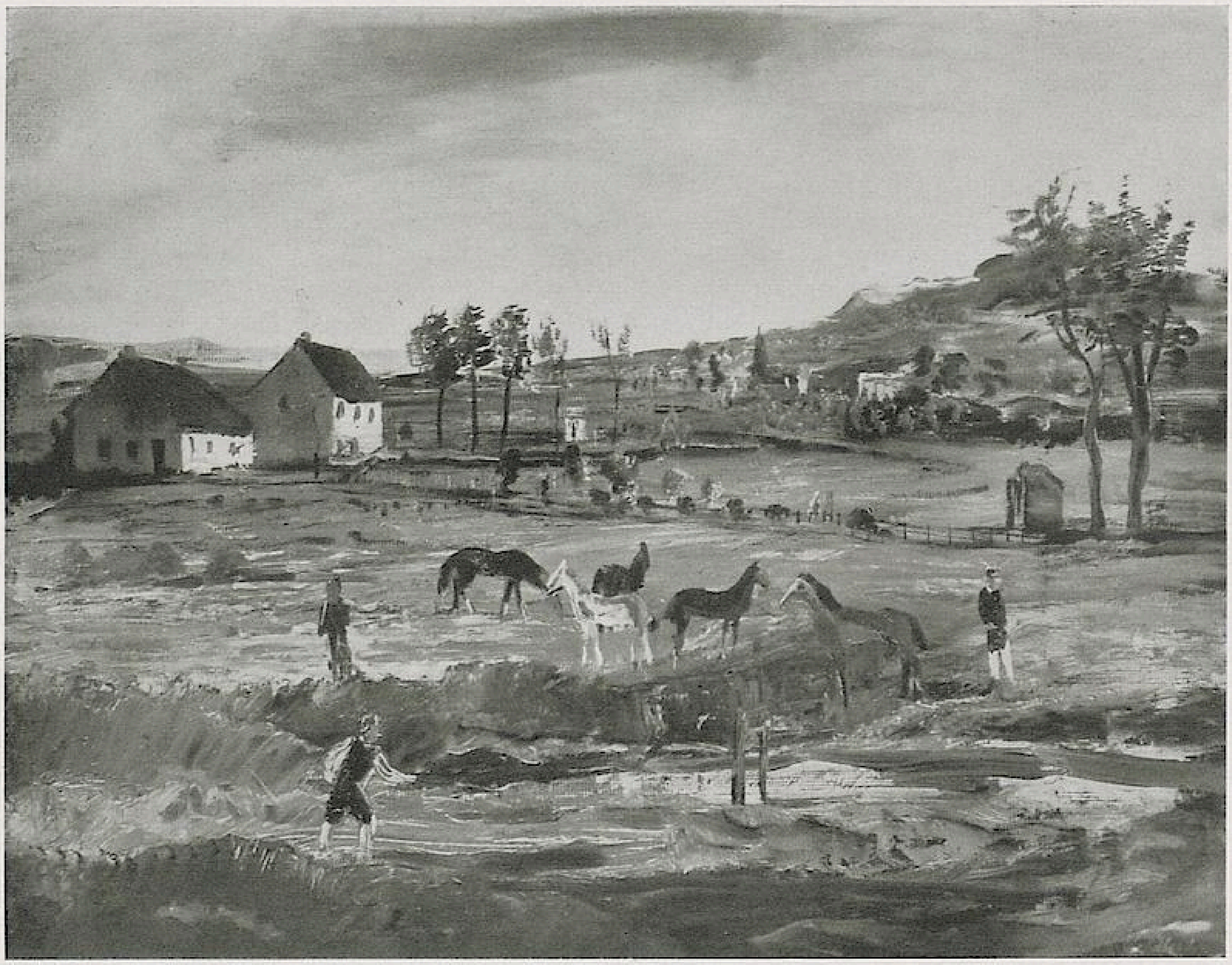
daß beide Elemente in ein und demselben Akt der Schau entstanden scheinen. Darum sind die Wandungen der Gefäße, die von den Figuren getragen oder von ihnen bekrönt werden, nicht bloß Überbauten oder Untersätze, sondern sie gehören innerlich mit zu den Bestandteilen der Gestalt selbst. Gewiß steht die Neuzeit mit ihrer schneidenden Differenzierung der Kräfte diesen schönen, ebenmäßigen Dingen nicht ganz fern, — ein vollkommenes Gelingen ist in so subtilen Anverwandlungen von Gestalt und abstrakter Form nicht nur die Gabe eines glücklichen Impulses, sondern auch die notwendige Folge einer denkenden Abwägung: jede Einheit des Werkes ist auf die andere abgemessen und ins Gleichgewicht gebracht, immer im Rahmen eines ganz intuitiven Gefühls. Hieraus ergibt sich keine Starrheit: die Balance des Lebendigen schwankt immer zwischen den gewichtigen Prinzipien: bald hat das eine, bald das andere Element den Vorrang. So hat in jenem Gefäß, das von einem stierartigen Vierfüßler getragen wird und dessen Struktur für eine prächtige Kaktee zugeschnitten erscheint (1927), das Viereckige, Kantige die Oberhand und die Tiergestalt gleicht sich an. In jenem für den persischen Schah bestimmten Schalenaufbau geht das Formbestimmende von den Löwengestalten aus.

Diese lebendige Einheitlichkeit lebt in einer Atmosphäre der einfachen Klarheit. Das klassizistische Element der hohen Haltung verschwistert sich mit dem träumerischen, zarteren Gefühl der Romantik, so mag man mit historischen Begriffen sich ausdrücken. Aber man käme der besonderen Gefühlsnuance damit nicht ganz nahe, die man eher als religiöse Färbung bezeichnen darf. Das Motiv des Engels, das manches Mal bei Raemisch auftaucht, hat seine besondere Geltung in diesem Kunstbereich. Wären die christlichen Kirchen so kräftig wie einst, so müßte Raemisch in ihren Diensten stehen.

Dr. E. v. Sydow

WALDEMAR RAEMISCH. BRONZEGEFÄSS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST HUBER. PFERDEWEIDE

ERNST HUBER

1895 in Wien geboren, ist Ernst Huber als Autodidakt zur Malerei gekommen. Auch kopiert hat er nie, nur angeschaut — wie eben Maler schauen. Der Vater war Schriftsetzer, der Großvater Holzschnitzer in Budweis, die Mutter ist zuweilen literarisch tätig. Auch er begann als Schriftsetzer, wurde dann Lithograph bei Rollinger und trat 1918 mit einigen Bildern hervor.

Wien ist die Stadt Breughels. Er ist bei vielen Malern zu spüren und gewiß hat ihn auch Huber gut „angeschaut". Aber sehr tief reicht der Einfluß nicht. Er ist zu merken in der Vorliebe für eine breite Welt, die sich in dicht gereihten Plänen aufrollt. Also das Hauptthema: der Mensch in der kultivierten Landschaft. Nicht lyrisch-romantisch: der einzelne, der sich an der Natur begeistert, auch nicht der Mensch im Kampfe mit der Natur. Alles Pathos fehlt. Auch der Humor. Sondern es sind da Menschengruppen, zuweilen tätig, etwa als Bauern, meist als müßig Genießende, Spaziergänger, Freunde beim Mahle, Schlittschuhläufer. Der objektiv-idyllische Charakter herrscht vor. Ein reines Genügen erfüllt sie alle. Und es sind „Menschen" schlecht-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST HUBER. RAUHREIF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST HUBER. DORF MIT MÜHLBACH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kunst für Alle, Jahrg. 45, Heft 6, März 1930

ERNST HUBER. DORFLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST HUBER. SCHEUNENGASSE IM WINTER

hin: sie haben kein Gesicht, keinen Charakter. Gleich so sind auch Häuser, Bäume gegeben: nicht Häuser einer bestimmten Gegend, nicht Linde, Esche. Man ahnt, daß der Maler viel bäurische Hinter-Glas-Bilder um sich hat.
Das Besondere ist nun, wie diese Einheit zwischen Mensch und Landschaft fühlbar gemacht wird. Wie sich alles selbstverständlich gibt und so zwingend wirkt, als könnte es gar nicht anders sein. So spielend leicht, daß man denkt: „Diese Kunst muß doch eigentlich nicht so schwer sein" (wie man bei Battistini dachte). In quellender Fülle strömen ihm Kompositionen hervor (in früheren Jahren hat er Dutzende von visitkartengroßen Blättchen ausgestellt), alles ordnet sich nach geheimer Musik, Menschen, Bäume, Häuser und jene kugeligen österreichischen Hügel, die er besonders liebt. Nirgends ein Gedrängtes, Gestopftes, alles gelöst, locker, offen. Es ist auch selten etwas genau nach der Natur gemalt, sondern der Maler stellt meist nach Belieben zusammen.

Erst in letzter Zeit hat sich Huber mehr der reinen und damit exakteren Landschaft zugewendet, an der Smaragd- und Azurküste Frankreichs, wo in weniger hartem Lichte die Farben zarter wogen und hat dabei größeren Reichtum und doch zugleich größere Stille der Farben gewonnen.
Sein Kolorit, das ist eine andere Besonderheit. Huber verwendet nur reine Farben, meidet das verbindende Grau (das die Wiener Rumplerschule für unentbehrlich hält), sucht scharfe Kontraste (etwa dunkle Öffnung gegen weiße Wand) und baut damit das Bild sehr markant auf. Gern überwischt er Farben mit rauhem Lappen, geht mit dem Rasiermesser darüber, wodurch sie zugleich rissig und glatt werden. Es entstehen blitzende Lichter, die wie Flämmchen durch das Bild zucken und die Kontraste verbinden. Die Farben leuchten, als ob er auf Metall malte, was er auch zuweilen getan hat.
Es fällt noch auf, daß Huber dem Ingenieurwerke ausweicht, den Eisenbrücken, Autos und dergleichen. Damit fehlt dem Werke zwar die schärfste

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Modernität, auch in formaler Straffheit, aber es gewinnt dadurch etwas Behagliches, Trauliches, Zärtliches. Dazu kommt, daß alle Überdeutlichkeit, alle Art Sürrealismus vermieden ist. Dadurch ist der Gesamteindruck in ein Unwirkliches erhoben, das ans Märchen streift. Darin liegt wohl der poetische Zauber dieser Bilder beschlossen. Sie sind Symbole einer Menschheit, die mit der Natur in heiterer Harmonie lebt. Zugleich Symbole des Städters, dem die Natur vorwiegend Genuß bedeutet und Symbole einer sehr alten Tradition, die, aus kaum faßbaren Essenzen gemischt, aus farbigen Begriffen in musikalischem Gewoge eine Traumwelt aufbaut.

Dr. Franz Ottmann

GEDANKEN ÜBER KUNST

Aus einer gedankenlosen Imitation des Sichtbaren, aus einer schwächlich archaistischen Entartung in leeren Dekorationen und aus einer falschen und sentimentalen Geschwulstmystik heraus werden wir jetzt hoffentlich zu der transzendenten Sachlichkeit kommen, die aus einer tieferen Liebe zur Natur und den Menschen hervorgehen kann, wie sie bei Mäleskirchner, Grünewald und Breughel, bei Cézanne und van Gogh vorhanden ist.

Max Beckmann

Ein großes und menschliches Kunstwerk muß Volk und Gebildete anrühren. Jeder muß dabei auf seine Rechnung kommen. Zwar können die Gründe, die es liebenswert machen, je nach der persönlichen Aufnahmefähigkeit verschieden sein, aber gerade darin, in diesen einander unähnlichen Bewertungen liegt der Beweis für seine Menschlichkeit und sein Eigenleben.

M. de Vlaminck

ERNST HUBER. FEST AUF DEM LANDE

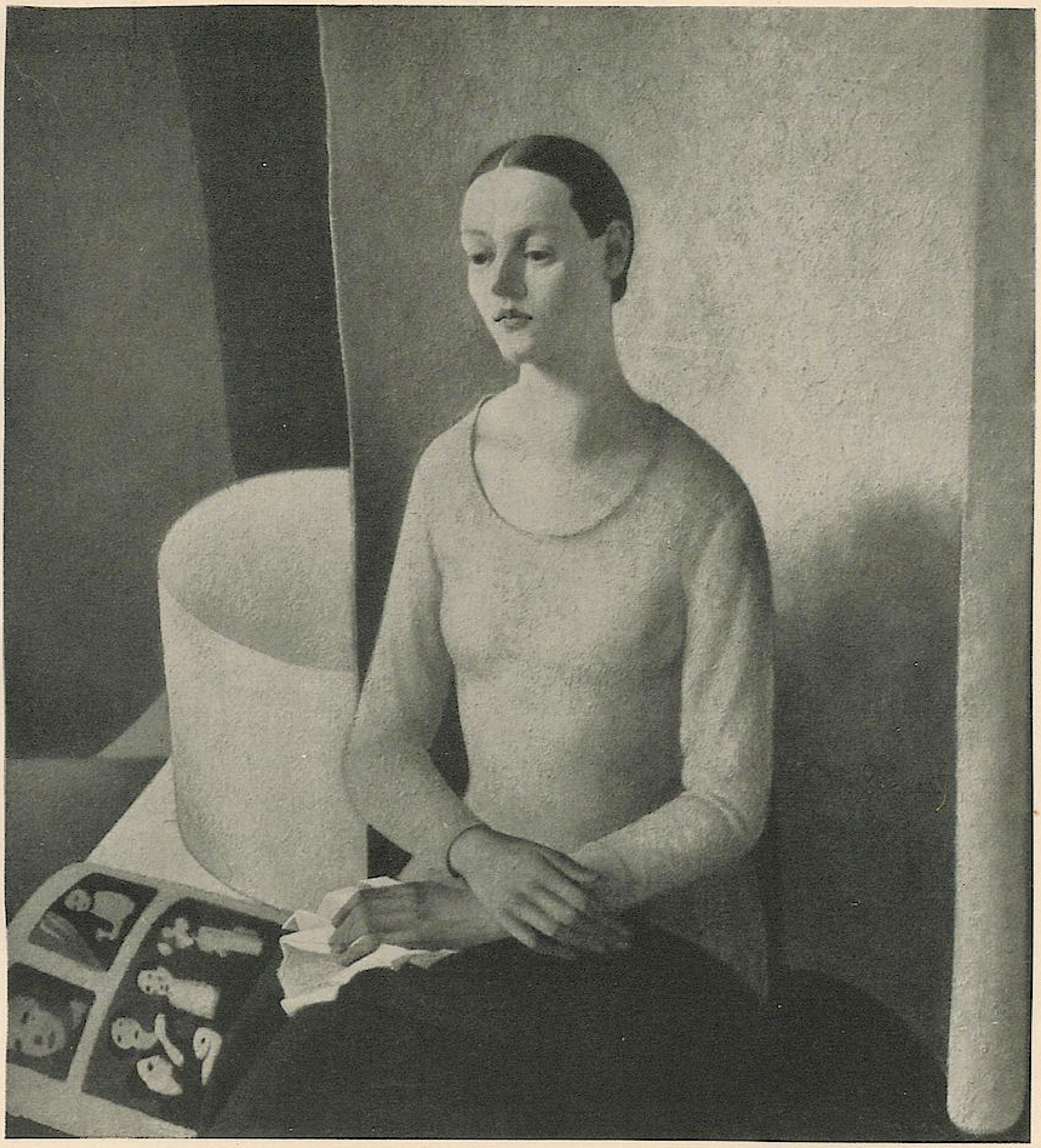
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FELICE CASORATI. STILLEBEN

ZUR MALEREI DES HEUTIGEN ITALIEN UND ZU FELICE CASORATI

Die futuristische Revolte ist verpufft, die Reaktion vollkommen. Man hat sich wieder in sein Schicksal gefunden, legitimer Erbe der Antike zu sein, und gestikuliert als bewußter Enkel zwischen den Kulissen einer großen Vergangenheit. Die heutigen Italiener sind, wie treffend gesagt wurde, „Schauspieler ihrer Geschichte“. Sie sind freilich mehr als pathetische virtuose Mimen; sie spielen ganz elementar das Rinascimento — sehr viel echter jedenfalls als den futuristischen Aufruhr. Man ist nicht auf der Suche nach Neuland, man will das Gültige — das Gültige an Stelle des Experiments, das Objektive an Stelle selbstischer Willkür, das ewig Gesetzmäßige an Stelle alles zeitlich Modifizierten, Totalisierung an Stelle polarer Spannung. Die führende Künstlergruppe Italiens nennt sich „Novecento“, das heißt, sie proklamiert den italienischen Stil des Jahrhunderts als Ausdruck und Bekenntnis geschwellten Nationalgefühls. Das Quattrocento wird mit derselben Selbstverständlichkeit rezipiert, wie die cäsarische Geste durch den Duce. Die Vorbilder sind — für sonstige Europäer nicht ohne weiteres begreiflich — dem Italiener nahe und gegenwärtig genug, so daß die Gefahr eines Eklektizismus kaum akut wird. Man ist „sachlich“, aber nicht minder klassizistisch-traditionell; die Bilder werden nach bewährtem Rezept konstruiert. Die Selbstverständlichkeit, mit der minutiös abgezirkelte Landschaften im Stile der frühen Oberitaliener gemalt werden, mag zunächst befremden; ist das Mut zur Un-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FELICE CASORATI. BILDNIS DAPHNE MAUGHAM

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FELICE CASORATI. DAS ATELIER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FELICE CASORATI. MITTAGSRUHE

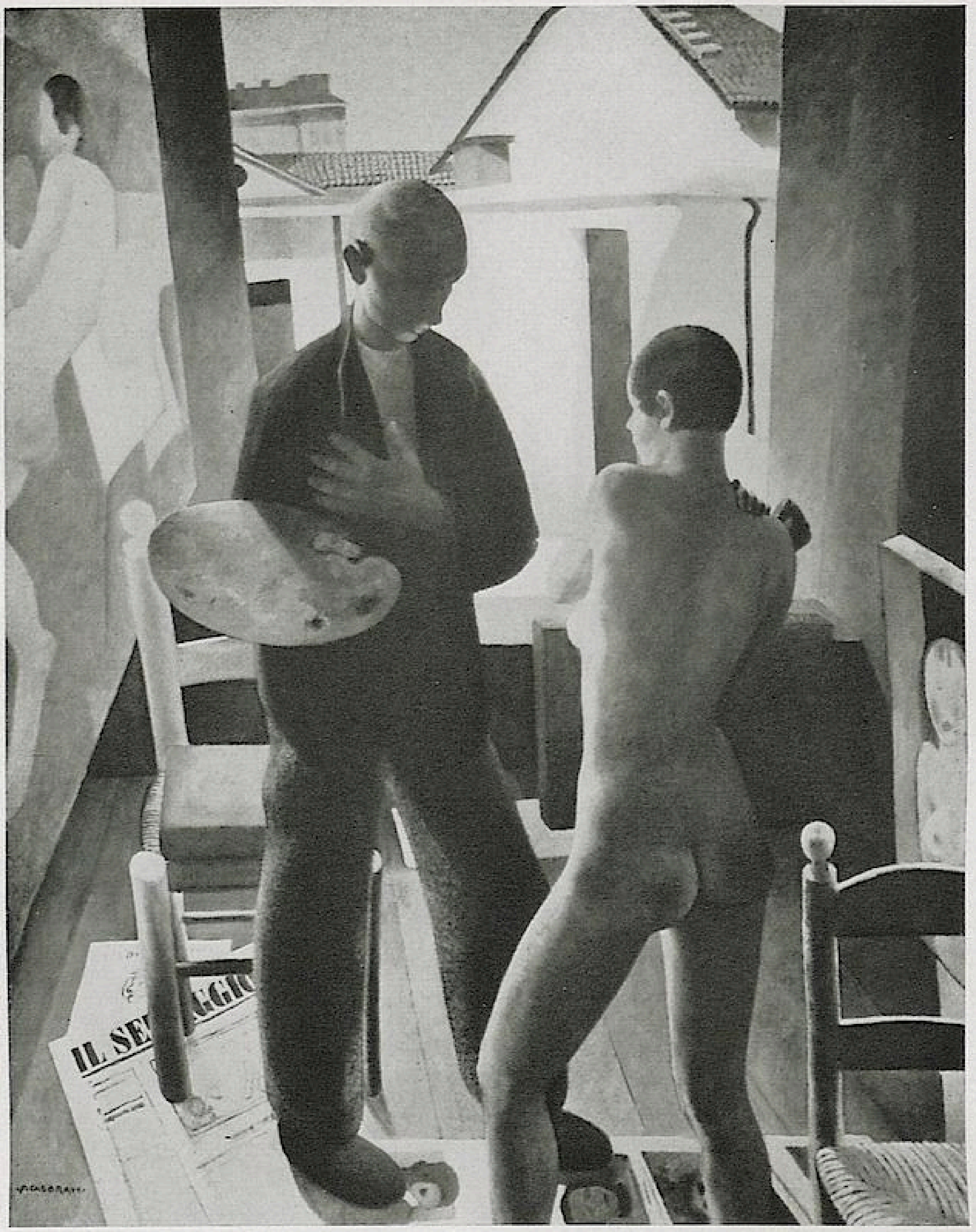
originalität oder eitle Spiegelung rückgewandten Nationalstolzes? Erregung verflossenen Aufruhrs zittert hier und da nach; die Bilder ironisieren das zwittrige Dasein des modernen Italieners: rauchender Fabrikschlot über antiken Trümmern — Symbiose von Jupiter und Ingenieur. Meist aber bleibt keine Spur mehr von Bejahung des Zeitalters der Maschine, wozu gröbliche Manifeste vor zwanzig Jahren aufriefen. Die sante conversazione kehrt wieder, nur sind die Figuren heute Chirurgen in faltigen, weißen Mänteln; Rossegetümmel bei verloren lagernden Säulentrommeln. Wird der Wille zum Gültigen, der Kampf gegen Romantik und Subjektivismus in der Akademie enden oder wird das Versprechen einmal erfüllt, das Werke von Carrà, Chirico, Zanini, Casorati über das Traditionelle hinaus enthalten?

Vor Bildern des Turiners Felice Casorati, eines der führenden Maler des „Novecento", tauchen diese Fragen von neuem auf, wenigstens bedrängen sie den Europäer, der an den spezifisch italienischen Voraussetzungen nicht teilhat. Auf der Internationalen Ausstellung zu Venedig 1909, also im Jahre der futuristischen Revolution, die die Museen stürmen wollte, erregte Casorati

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FELICE CASORATI. BILDNIS DER SCHWESTER DES KÜNSTLERS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FELICE CASORATI. IM ATELIER

Aufsehen mit bravourös gemalten, psychologisch eindringlichen Bildern alter Weiber und frühreifer, koketter Backfische. Er schielte damals ein wenig nach Paris hinüber. Inzwischen hat auch er sich auf den ererbten Besitz besonnen — die abrupten Sprünge von Ismus zu Ismus mancher seiner Zeitgenossen hat er, soviel uns bekannt ist, nicht mitgemacht. Vielleicht beruht in dieser organischeren Entwicklung ein gut Teil der bezwingenden Macht mancher seiner Bilder. Mancher nur, denn hin und wieder wird Casoratis Gefahr deutlich: die Neigung zum Dekorativen. Es bleibt dann auch trotz aller perspektivischen Mittel leicht zu sehr bei meisterlichem Arrangement, das zu wenig Wirklichkeit einfängt. Perspektivische Aufspaltung der Gründe schafft Raum, aber stereoskopische Wirkung ist noch nicht gleichbedeutend mit bildhafter Gewalt. Man verliert sich allzu schnell an die Regie, die nur so lange interessiert, als sie durch Neuheit verblüfft.

Aber es gibt von Casorati Bilder, vor denen man

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

nicht nach Vorbild oder perspektivischer Technik fragt. Man weiß etwa angesichts der „Mittagsruhe“ sofort: da ist die Verkürzung, wie sie Mantegna verwandt hat, aber dies Wissen stört nicht; in Form, Farbe, konstruktiver Spannung wird die Stille unmittelbar, die Intimität bleibt gewahrt, trotz tektonischer Straffheit. Ähnlich in dem in seiner Architektonik vollendeten Bilde „Atelier“, das Anklänge an Nazarenisches aufweist. Casorati bringt gerne den Dualismus zwischen Ding und Spiegelung, Wirklichkeit und Reflektion zum Ausdruck, das Zweimal-Dasein der Dinge („Atelier“, Bildnis Daphne Maugham).

Die Wirkung der Bilder Casoratis beruht auf der reinen, durchgeklärten Malerei und Tektonik, ihr Zauber in der magischen Verknüpfung der Dinge. Die Phantasie verströmt nicht in flutenden Lyrismen, der Traum verflüchtigt sich nicht in Stimmung, er gerinnt zu Form, zu Tektonik. Wesentlich dies ist es, was Casorati und seine Genossen mit dem Streben der Gegenwart verbindet. Aber hat man den vom modernen Italien ersehnten Mythus, der unsere Zeit im ewig Gesetzmäßigen bindet, wirklich in diesen Archaismen, in diesem Spiel perspektivischer Streckung und Schichtung? Und droht nicht vielmehr das Gegenwärtige im Traditionellen zu versanden? Die Antwort wird nicht anders lauten, wenn man an Carrà oder Chirico denkt, statt an Casorati.

Hans Eckstein

HERBSTSCHAU
AKADEMIE UND SEZESSION IN BERLIN

Die alljährlichen Herbstausstellungen der Preußischen Akademie der Künste und der Berliner Sezession stimmen in diesem Jahr ein wenig nachdenklich. In den Räumen am Pariser Platz trifft man auf 500 Aquarelle, Pastelle und Schwarzweißblätter. In dem neuen Haus der Sezession in der Tiergartenstraße findet man über 160 Gemälde. In beiden Ausstellungen sind repräsentative Namen und einzelne gute Bilder vertreten. Beide Ausstellungen stimmen an sich durchaus nicht pessimistisch im Hinblick auf die weitere Entwicklung der Kunst. Aber es ist der Vorzug Berlins, neben — gerade in künstlerischen Dingen — manchen Nachteilen, daß es bei seinen Darbietungen Anspruch auf ein Urteil erheben muß, das von keinerlei Lokalpatriotismus getrübt ist. In diesem ewig bewegten, kochenden Kessel Berlin, wo die Talente aus dem ganzen Reich zusammenströmen, und nicht nur die Talente, wo ein jeder um Anerkennung kämpft und leider nicht nur um die Gestaltung seines Werkes, wird es erforderlich, mit um so schärferer Kritik, mit um so aufmerksamerer Wachheit die Phänomene zu betrachten, und sich um die Ahnung zu bemühen, wohin das gegenwärtige Ausstellungswesen steuert und wie es über den Tageslärm hinaus seine tiefere Daseinsberechtigung erweist. Von solch einer Warte betrachtend, können wir uns nicht damit begnügen, zu konstatieren, daß wieder manche Begabungen unter der Fülle der Aussteller zu finden sind, die der Kunstinteressierte sich heraussuchen kann. Man muß vielmehr der Befürchtung Ausdruck geben, daß die Gesichtslosigkeit dieser Veranstaltungen eine Ermüdung jenes Publikums, auf das es eigentlich ankommt, mit sich bringen wird, und daß auf die Dauer gerade die junge Generation zu einer Indolenz erzogen wird, zu der sie heute Kunstfragen gegenüber schon ohnehin neigt.

Denn, kaum noch unterscheidet sich heute eine Ausstellung der Akademie von der Sezession oder der Novembergruppe oder der Juryfreien. Man könnte sie beliebig untereinander austauschen, so physiognomielos sind sie im Grunde. Der ursprüngliche Gedanke, dem diese Künstlervereinigungen Existenz und Namen verdanken, ist im Laufe der Zeit verblaßt. Die Akademie ist nicht mehr die strenge akademische Auswahl der offiziellen Kunst, eine Tatsache, die man heute schon beinahe bedauern muß, obwohl die offizielle Kunst in den seltensten Fällen die beste war. Aber es interessiert heute mehr, die Auswahl einer Jury von Charakter zu sehen, die mit einem, wenn auch einseitigen Willen ein ausgesprochenes Bild zu bieten sich bemüht, als eine Ansammlung, die im Grunde alle umfaßt und deren

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fragmentarische Einzelwerke eine Aufstellung in diesen Räumen in keiner Weise legitimiert.

Natürlich ist die Lage heute schwierig. Die Sezession, hervorgegangen aus einer oppositionellen Haltung gegen die Akademie, hat heute in keiner Weise Grund, einen Gegensatz zwischen sich und der Akademie festzustellen. Aber wenn schon diese Momente fortgefallen sind, so müßte man doch den Versuch machen, Ordnung in das bestehende Chaos zu bringen, die Ausstellungen unter einen Gedanken stellen, Gesichtspunkte herausschälen und den Besucher durch die Strenge der Auswahl zu fesseln. Denn es ist heute durchaus der Augenblick gekommen, wo man nicht mehr ängstlich besorgt sein sollte, daß unbekannten Talenten der Weg zur Öffentlichkeit verschlossen wird (es gibt heute mehr Wege wie Talente), sondern, wo es wichtiger ist, daß einer den Vorwurf der Einseitigkeit auf sich nimmt, einer Ausstellung seinen Stempel aufdrückt und ihr so ein charaktervolles Gesicht gibt.

In der Akademie findet man ausgezeichnete Federzeichnungen von Alfred Kubin. Ein kräftiges, atmosphäregeladenes Aquarell „Straße von Romanshorn“ von Erich Feyerabend, einen Rügenschen Bauernhof mit düsterer Regenschwere von Egon v. Kamecke. Eine Kollektivausstellung von Hans Meid, bei der der Maler und Zeichner mit viel Phantasie und starkem Können die Eigenart der italienischen Straßen festhält. Ein herrliches Selbstbildnis von Käthe Kollwitz, Kaltnadelradierungen von Heinrich Ehmsen und Theo Stark, Aquarelle von Moritz Melzer und Rudolf Jacobi und eine kleine Kollektivschau des toten Heinrich Zille. Den drei bekanntesten Simplicissimuszeichnern Th. Th. Heine, Karl Arnold und Olaf Gulbransson hat man ein Sonderkabinett gewidmet, das nicht nur das amüsanteste, sondern auch das interessanteste der ganzen Ausstellung ist.

Unter den Bildhauern fällt wieder Fritz Koelle auf. Fritz Klimsch hat mit feiner Beobachtung den nervös gestrafften Kopf des Dirigenten Oskar Fried festgehalten. Herbert Garbe zeigt eine vergnügte Holzplastik einer sitzenden Frau, der Weimarer Richard Engelmann eine Kollektivausstellung, Paul Weiling Frauenakte mit anmutiger, barocker Fleischlichkeit, Anton Grauel die Bronze eines liegenden Mädchens und der Zeichner Rudolf Großmann kleine, satirische Terrakottaköpfe.

In der Sezession erscheinen besonders beachtenswert die neuen in Dänemark entstandenen Bilder von Charlotte Berend, die mit sauberer, nüchterner und doch leuchtender Farbigkeit und dabei mit einer fast männlichen Kraft die nordische Landschaft wiedergeben. Max Pechstein fesselt so stark wie seit Jahren nicht durch das Bild eines ertrunkenen Fischers. Man konstatiert dies mit Genugtuung, da er zu den wenigen gehört, die aus einer inneren Fülle des Volumens heraus schaffen. Rudolf Schlichter fällt auf durch ein Bild, das er „Stacheldrahtgerede“ nennt. Magnus Zeller durch ein Hafenbild von träumerischer Zartheit. Der Bildhauer de Fiori hat ein großes Gemälde „Die Mannequins“ ausgestellt, ein groß angelegter Entwurf, der durch sein lebendiges Raumgefühl Aufmerksamkeit verdient. Max Kaus zeigt ein Mädchen mit Turban und starker, farbiger Eigenart, H. W. Glaser eine Straße in Thüringen und Kandinsky eine abstrakte Komposition, die klug und farbig reizvoll ist. Schließlich sind noch die kleinen illustrativen, heiteren Bilder von Walther Trier zu erwähnen, eine Araberin von Georg Kars, ein Blumenstilleben Gustav Wiehtüchtler und vor allem zwei außerordentlich zarte und ausgewogene Gemälde des meist nur durch seine Holzschnitte bekannten Masareel, ein Seestück und ein Matrose mit einem Mädchen.

Es bleibt zu hoffen, daß die Akademie und die Sezession sich nicht mit den billigen Erfolgen begnügen, die ihnen vielleicht auch diese Ausstellungen noch bei den Unkritischen bereiten werden, und daß sie im Frühjahr durch neue Wege und durch strenge Selbstkontrolle ihre Lebensfähigkeit erweisen.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERWIN KNIRR. WÄSCHE IM FREIEN
Ausstellung der Galerie Heinemann, München

AUSSTELLUNG 70 MÜNCHNER KÜNSTLER IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

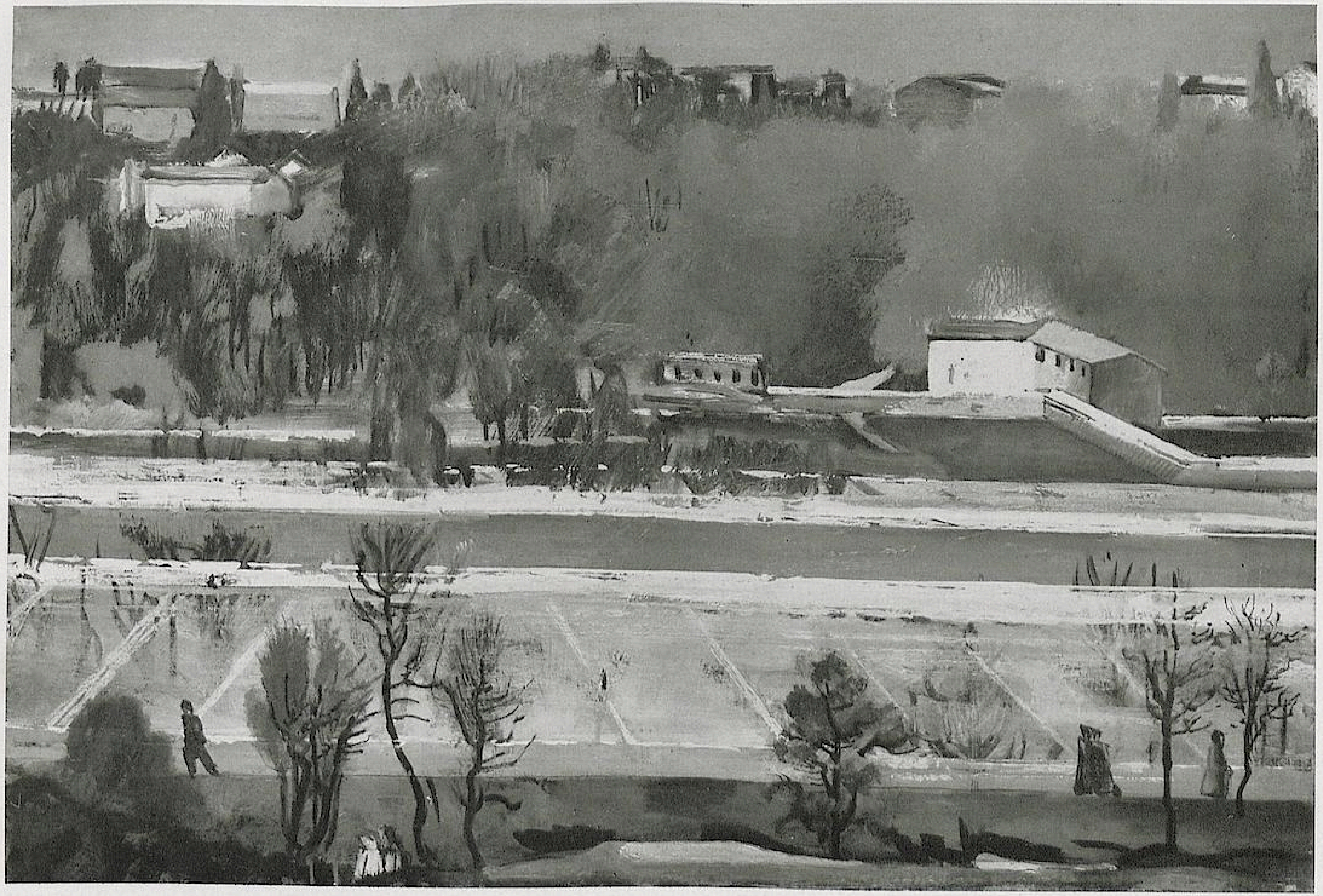
Beraten durch die Herren Eßwein, Hausenstein und G. J. Wolf hat die Leitung der Galerie keine Mühen und Opfer gescheut, um in erster Linie mit der jüngeren Generation der Münchner Künstlerschaft in einem besonders günstigen Zeitpunkt an die Öffentlichkeit zu treten. Die Galerie Heinemann hat den ausstellenden Malern und Bildhauern ihre Räume gebührenfrei zur Verfügung gestellt. Auch wurden keinerlei Aufschläge auf die Bilderpreise erhoben. Ebenso war das sonst übliche Eintrittsgeld ausnahmsweise auch aufgehoben, in berechtigter Erwartung hierdurch gesteigerten Besuchs, ein vorbildliches Beispiel, das nach Möglichkeit auch in Zukunft Nachahmung finden sollte. Denn es führt dieser entgegenkommende Modus, wie es die bei Gelegenheit dieser Weihnachtsausstellung alsbald gemachte Erfahrung bewiesen hat, am sichersten und raschesten zu Ankäufen. Das Wunder, auf das die allenthalb schwer um ihre wirtschaftliche Existenz ringenden bildenden Künstler meist umsonst hoffen, hat sich hier wirklich gezeigt. Es sind in der Tat erwähnenswerte Ankäufe getätigt worden, wozu vielleicht auch der besonders warme Appell an die breite Öffentlichkeit seitens der Kritik noch mit beigetragen haben dürfte. Letzten Endes aber haben auch die Künstler selbst zu dem schönen Gelingen und Erfolg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO NÜCKEL. BEGRÄBNIS

Ausstellung der Galerie Heinemann, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH GLETTE. ISARTAL. AUSSTELLUNG DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN GEISELER. DIE TOWERBRÜCKE IN LONDON

Ausstellung der Galerie Heinemann, München

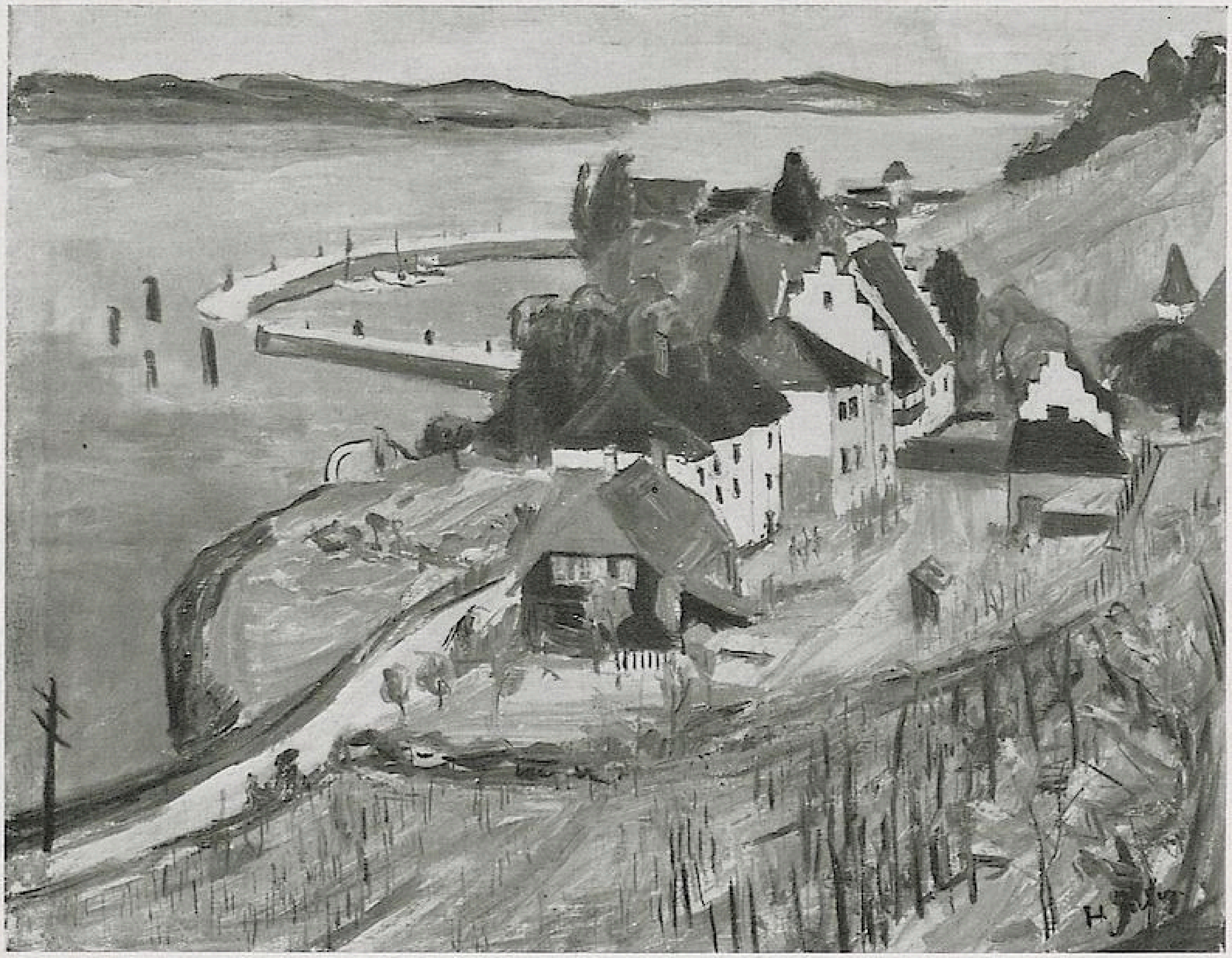
mitgeholfen, indem sie die Verkaufspreise möglichst niedrig gehalten haben. Dennoch war es keine „Verkaufsausstellung“ in dem sonst wohl damit verbundenen Sinne. Das Gebotene war fast durchweg von mehr als durchschnittlicher Qualität. Man hatte es wirklich nur mit Kunst zu tun. Vor allem mit außerordentlich frischer und vielversprechender junger und jüngster Kunst. Wenn aber neben diesen Jungen und wenig Bekannten auch ältere Meister von Ruf, wie etwa Exter, Dyck, Schrader-Velgen und Charles Vetter, zu Worte kamen, so liegt hierin beinahe etwas Beschämendes für alle diejenigen Kreise, denen Münchens Kunst und Kultur einigermaßen Gegenstand ernsthafter Sorge sein sollte. Auch unter den Bildhauern, die, wie Behn, Geibel ,Koelle und Schwegerle, mit vorzüglichen Kleinplastiken vertreten waren, von denen Dietz mit einer gotisch ausdrucksvollen Jünglingsfigur, Fischer mit tüchtigen Tierplastiken, Immelmann und Panzer, dann Stangl mit einer schönen Arbeit, Steinel mit einer edlen, keuschen „Liebesgruppe“, Schmidt-Dietfurt mit einer Büste und der begabte Wrampe noch zu nennen wären, fehlte es nicht an längst Führenden. So begegnete man unter den Malern etwa der mittleren Generation Namen von Rang aus den Reihen der Secession wie Bechstein, Bloem und Pietzsch, aus denen der Neuen Secession Doll, Goett, Großmann, dieser mit einer leuchtenden, einschmeichelnden „Landschaft von Vouvray“, Jutz, Teutsch und Unold mit teilweise erlesenen Arbeiten. Besonders hervorzuheben auch Schülein mit köstlichen kleineren Gemälden! Ein in satten, flüssigen Farben gemaltes Gladiolenstillleben von Büger, ein stolzes Blumenstilleben von Knauer-Hase, Marcuses sprühende „Königskerzen“, Schroeders großzügiges, formbestimmtes „Anticoli“, Schroeder-Tapiaus Blumenstück wären hier, nächst anmutigen Aquarellen der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI REUE. ANGERMAYRSTRASSE IN MÜNCHEN
Ausstellung der Galerie Heinemann, München

F. Brandenburg-Polster, neben einer melodischen Landschaft von W. Preetorius u. a. zu nennen. Dann Knirrs „Wäsche im Freien", mit leuchtendem Weiß im lichten Sommergrün und Reues locker und duftig in wundervoller Tonigkeit gemaltes Erlebnis der „Angermayrstraße", groß und geschlossen in der Komposition. Unter den jüngeren, noch weniger bekannten Talenten ist Balwes stimmungsvolles „Altes Bauernhaus in Zeeland", Burkarts sachlich und scharf beobachtete „Vorstadtstraße", sind Flor. Boschs weiträumige, rhythmisch gebundene Landschaften hervorzuheben. Eulers „Meersburg" mit den lustigen roten Dächern und in seiner energischen, zusammenziehenden Straffung, eine schimmernde Schneelandschaft von Dietz, Gebhardts tonschöne „Olivenbäume" und Herthels leidenschaftliche, ja schmissig gemalte „Sonnenblumen" beanspruchen besondere Beachtung. Glettes Isartal in seiner ruhigen Betonung der seidig schimmernden, wagrechten Flächen und Geiselers farbensprühendes, von visionärer Vehemenz erfülltes Gemälde der „Tower Bridge" dürften zu den erstrangigen Werken der Jüngeren zu stellen sein. Auch Leidls in gedämpft verhaltenen, herbstlichen Farben gemalte, großzügig aufgebaute und poetisierte „Nassauische Landschaft", Meisenbachs wuchtige und von besonders starkem koloristischem Sinn erfüllte Palette, eine romantisierende „Fränkische Landschaft" von Pallas und Schulz-Matans wärmer beseelte Sachlichkeit, denen wir noch eine herb kühle, klassizistische Winterlandschaft von Achmann, sowie Seidls in sattem Kolorit gehaltene „Vorstadt" anschließen möchten, sind weitere Proben verheißungsvoller Begabung. Mehr illustrativ, aber höchst lebendig, sogar mit einer tragikomischen Note in der breiteren Schilderung der auch bei feierlichen Klängen sich unfreiwillig aufdrängenden allzu menschlichen Züge wirkt das in glitzernden, spröden Farben gehaltene, bemerkenswerte „Begräbnis" von Nückel. Nasse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN EULER. MEERSBURG

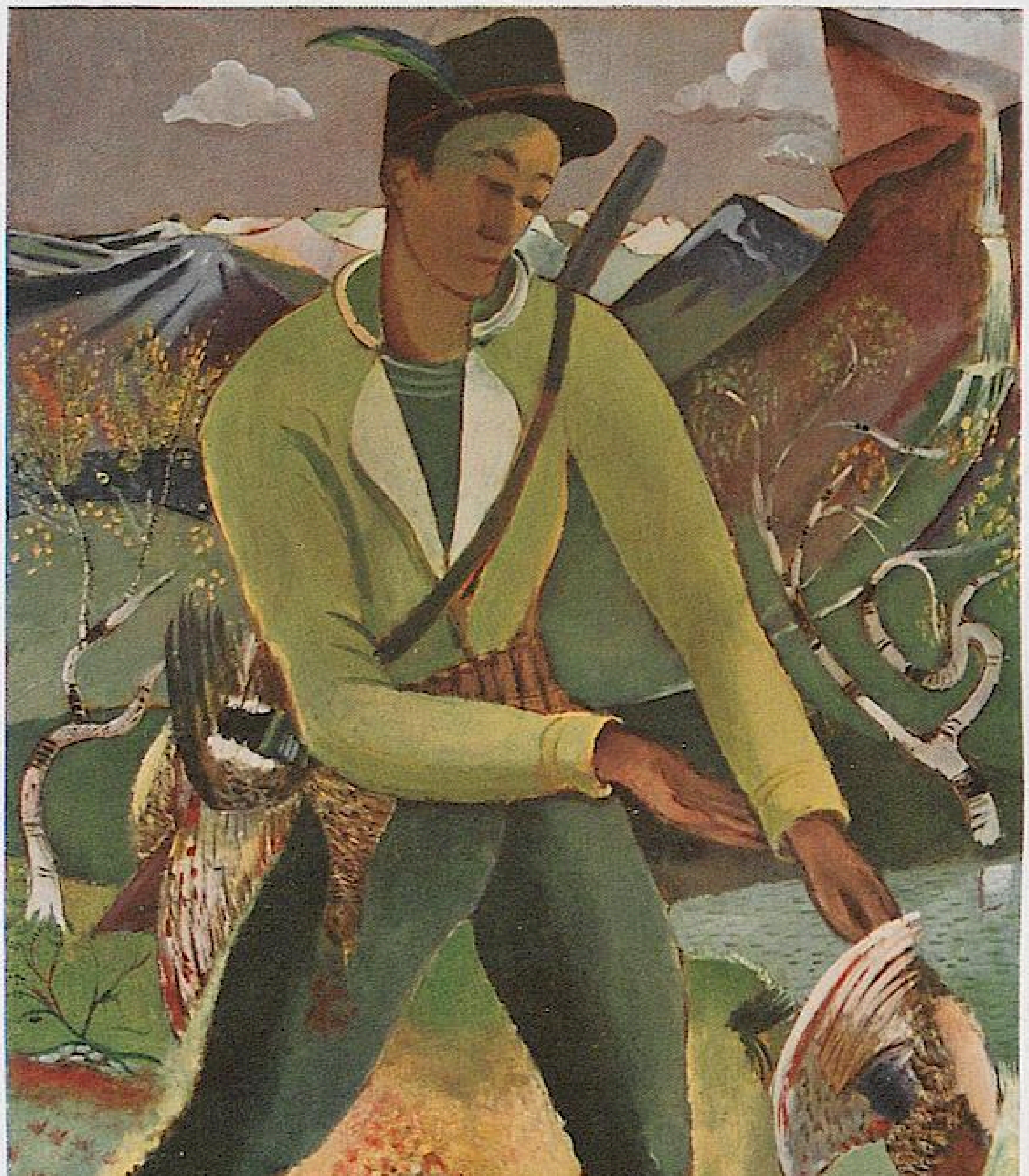
Ausstellung der Galerie Heinemann, München

GRAPHIK UND DEUTSCHES INGENIUM

Nur ganz wenige der großen deutschen und niederländischen Maler waren nicht auch Graphiker. Es gibt zwar merkwürdige Ausnahmen wie Grünewald — aber selbst ein Bildhauer wie Veit Stoß ist dem Drang zu radieren mit fabelhaftem Eigenwillen gefolgt. Das ist eine Tatsache, die von der Kunstgeschichte „als Geistesgeschichte" nicht genug erkannt, jedenfalls völkerpsychologisch nicht genug gewertet worden ist.

Merkwürdig ist ja doch die andere Tatsache, daß es den großen Italienern gar nicht in den Sinn gekommen ist, selbst Holzschnitte oder Kupferstiche zu schneiden oder zu „graben", obwohl sie doch nicht wenig von der nordischen gedruckten Graphik gehalten und gewonnen haben. Von den großen Spaniern gilt Ähnliches. Goya ragt wie ein Riese als Graphiker einsam über seine Landsleute. Bei den Franzosen ist es anders: auch sie haben genug große Maler zu nennen, die gleichzeitig hervorragende oder doch höchst produktive Graphiker gewesen, aber man mag sich nach Ost, West oder Süd umschauen: kein Volk hat wie das deutsche sich so zur Vervielfältigung der von ihm selbst erschaffenen Zeichnungen und Bilder hingezogen gefühlt wie wir. Man mag wohl sagen, daß vielleicht schlechte wirtschaftliche Verhältnisse oft genug unsere Künstler gezwungen haben, in der billigeren Art der künstlerischen Mitteilung sich zu betätigen. Aber nichts wäre falscher, wirtschaftlichen Zwang dort vor allem zu sehen, wo unverkennbar Lust und Leidenschaft vorhanden waren. Und wenn wir so oft hören müssen, wir Deutschen hätten nicht das starke Gefühl für reine und klare Form südlicher Kulturvölker, so kann nichts so leicht bewiesen werden durch die Fülle des wertvollsten Materials aus fünf Jahrhunderten, als eine ganz gewaltig überragende Bildhaftigkeit unseres Ingeniums. Bredt-München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEANDER ENGSTRÖM. ENTENJÄGER

BERTEL NORDSTRÖM. WINTERNACHT IN STOCKHOLM

MODERNE SCHWEDISCHE MALEREI

Man kann kaum von einer wirklichen schwedischen Malerei vor dem Jahre 1880 sprechen. Eine Ausnahme bildet natürlich die primitive Volkskunst, die bereits in frühen Epochen stark ausgeprägte nationale Züge aufweist, namentlich in vorgeschichtlicher Zeit und im Mittelalter.
Mit der Einführung der Reformation zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird der kirchlichen Kunst der Urquell ihrer Kraft genommen; die Porträts und die dekorativen Kompositionen beginnen die Malerei zu beherrschen.
Die führenden Meister dieser Epoche waren fast ausschließlich ins Land berufene Ausländer; Deutsche und Holländer. Im 18. Jahrhundert

EMIL JOHANSSON-THOR. SPÄTWINTER IN SCHONEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEANDER ENGSTRÖM. LAPPLÄNDISCHE LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

waren zwar die besten Maler geborene Schweden, ihre Schulung aber und ihre ganze Auffassung war ausländisch: französisch und englisch. Zwar gibt es glänzende Ausnahmen von stark persönlichem Gepräge, beispielsweise Pilo und Martin. Erst beim Hervortreten des „Künstlerverbundes“ zu Beginn der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts kann man von einer nationalen Schule sprechen. Dies muß freilich im Zusammenhang mit den nationalen Strömungen gesehen werden, die gerade zu dieser Zeit die gesamte europäische Kunst und Literatur kennzeichneten. Die schwedische Natur ist es nun, die zum ersten Male die Inspirationsquelle der Malerei wird, und eine nordisch-herbe, gleichzeitig aber nordisch-sentimentale Malerei weckt mit einem Schlag die schwedische Kunst zu nationalem Bewußtsein. Diese Kunst trifft auch auf ein Interesse in den Volksschichten wie keine zuvor.

Auf den Wellenberg folgt ein Wellental. Die Kunst der folgenden Generation steht im Zeichen der Ermattung. Die Stimmungsmalerei wird beibehalten, es fehlt ihr aber die Kraft und Monumentalität der früheren Zeit.

Mit den jungen Künstlern, welche im Jahre 1909 „die neue Malerei“ in Schweden lancieren, kommt doch eine neue Ansporнung. Die jungen Maler sehen die Gefahr ein, eine Kunstrichtung traditionsgeläufig fortzusetzen, die am Ende des 19. Jahrhunderts bereits ihren Höhepunkt erreicht hatte. Man wendet seinen Blick wieder dem Auslande zu. Und ebenso wie die Mitglieder des Künstlerverbundes zuerst ihr Ideal in Bastien-Lepage gefunden hatten, so konzentrierte sich das Interesse der Jungen um Matisse, der gerade in den Skandinaviern seine sicher treuesten Schüler fand. Leander Engström und Sandels sowohl als Grünewald und Jolin hatten in seinem Atelier gearbeitet und erwiesen sich bei ihrem ersten Hervortreten in Schweden als stark von seiner Kunst beeinflußt, während gleichzeitig auch Eindrücke von seiten Cézannes und, hinsichtlich Sandels, auch seitens van Goghs unleugbar sind. Wenn man jetzt, 20 Jahre später, ihre damalige Produktion sieht, unterscheidet man leichter die Züge, die typisch schwedisch sind, und die diese Maler schon im Schülerstadium von anderen Matisse-Schülern unterscheiden. Zu diesen Zügen gehört vor allem eine hochkultivierte Farbe, die in einem nordisch-blonden Ton blüht, anderseits aber ein Zögern, den Bogen zu stark zu spannen, eine Angst vor Extremen, die, man kann sagen, ein Beweis für guten Geschmack ist, die aber die Möglichkeit unterdrückt, ein künstlerisch hochwertiges Ergebnis zu erreichen. Selbst dort, wo ihre Kunst gewollt brutale Formen annimmt, behält sie doch etwas Graziöses. Sie wird nie geschmacklos, aber auch nie himmelstürmend und überschreitet nicht gern die Grenzen solider Bürgerlichkeit.

Nach den ersten Experimentjahren finden die Maler recht bald ihre persönlichen Ausdrucksmittel. Den originellsten Künstlern unter ihnen, Leander Engström und Sandels, war es auch trotz ihres frühen Todes vergönnt, Werke zu schaffen, die mehr als nur Versprechen waren. Engströms Stil ist kalt und hart wie die Gebirgswelt, die er schildert. Er formt seine dekorativen Linien nach den Biegungen der verkrüppelten Zwergbirken oder läßt seine Flächen zersplittern wie verwitterte Steinblöcke. Seine Stärke aber ist doch die Farbe, die in gewaltiger Pracht flammt, bald im eisigen Grün der Bergseen, bald im heißen Gelb und Rot der herbstlichen Alpenwelt. Sandels, ein noch leidenschaftlicherer Romantiker als Engström, schildert in bald strahlenden, bald düster drohenden Visionen die Nordseeküste Schwedens. Auch er ist vor allem ein Meister der Farbe und von seinem ursprünglich von van Gogh und Munch unverkennbar beeinflußten Stil hat er sich kurz vor seinem Tode zu einer ruhigen Klassizität durchgerungen, die von einem echt nordischen Gefühl und einem edlen, tiefen Kolorit getragen ist.

Grünewald, der den größten Teil des Jahres über in Paris ansässig ist, ist der künstlerischen Entwicklung dieser Stadt gefolgt und hat sich besonders durch seine mit üppiger Phantasie konzipierten Bühnenkompositionen einen Namen gemacht (s. Aufsatz im Maiheft 1929).

Den Einfluß Matisses merkt man am stärksten in den frühen Werken Jolins, obgleich dieser Künstler schon früh sein ausgesuchtes, mitunter etwas süßes Kolorit erkennen läßt. Er hat in der Entwicklung auch das blasse, raffinierte Kolorit beibehalten; die Zeichnung aber ist fester geworden und hat eine stark dekorative Kontur angenommen. Ein Zug nach primitiver Sachlichkeit mit bewußter Außerachtlassung gewisser Einzelheiten ist ein weiteres Kennzeichen.

Die Jahre des Weltkrieges bezeichnen in Schweden ein gewisses Reifen der „Männer von 1909“ und ein Tasten ohne bestimmtes Ziel bei der jüngeren Generation.

Das Ende des Krieges hat neue Möglichkeiten geöffnet, mit der ausländischen Kunst in Berüh-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EWALD DAHLSKOG. VENEDIG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

rung zu treten und die schwedischen Maler reisen nun wieder ins Ausland, in erster Linie nach Italien und Frankreich. Die Formen der Expressionisten gewinnen an Festigkeit und erhalten unter dem Einflusse des italienischen Quattrocento und des französischen neuen Klassizismus ein dekoratives Gepräge. Die jüngere schwedische Generation, bei der während des Zuhausesitzens der Kriegsjahre eine naiv-sachliche Malerei aufgesprossen war — vor allem das technisch unvollendete Ergebnis eines unmittelbaren Naturstudiums, gleichzeitig auch aber die Folge der Einflüsse von Vorbildern wie das des kranken Josephson und Rousseau le douanier — zog begierig ihre Nahrung aus der Erzählerkunst des Trecento.

Die schwedische naivistische Schule ist eine ganz besondere Erscheinung und ein Seitenstück zur „neuen Sachlichkeit", anscheinend aber vollkommen unabhängig von dieser. Sie dürfte ganz einfach aus einem Kreis autodidaktischer Maler aufgeschossen sein, Parallelerscheinungen des Deutschen Schrimpf und der Franzosen Bauchant und Bombois. Die Künstler dieses Kreises haben sich seither zu größerer technischer Vollendung entwickelt, anderseits aber doch ihre Fähigkeit einfacher und unmittelbarer Schilderung behalten, die sich mit echter und innerlicher Gefühlswärme paart.

Hilding Linnqvist, der hervorragendste in dieser Gruppe, vereint die genannten Eigenschaften mit stark dekorativer Anlage und koloristischer Begabung.

Wiewohl älter, gehört doch stilistisch zu dieser Gruppe auch Olle Ågren, der in roten und braunen Tönen die Städte der Riviera und Italiens wiedergibt und in einer naiven Erzählerkunst den primitiven Meistern kongenial ist.

Schwedens südlichste Landschaft, Schonen, hat in Johansson-Thor ihren hervorragendsten Schilderer. Von den alten Meistern ausgehend, ist er in seinen minutiösen Beschreibungen und mit seiner Fähigkeit, der Natur ihre verborgenen Reichtümer abzuringen und eine Landschaft von überwirklichem Gepräge zu schaffen, derjenige schwedische Maler, welcher der neuen Sachlichkeit am nächsten steht.

Eine andere Seite der Sachlichkeit repräsentiert Sköld, intellektuell und klar konstruktiv, in Paris geschult, mit französischer Leichtheit und Schärfe arbeitend, bald kühl in der Charakterisierung seiner Modelle, bald romantisch innig in seinen schwedischen Landschaften.

Dahlskog hat die gleiche konstruktive Anlage, aber einen schärfer ausgeprägten Hang zum Dekorativen, ein Hang, der sich ganz besonders in Intarsiakompositionen in glücklicher Weise äußert.

Ein wenig abseits von der übrigen schwedischen Malerei stehen Vera Nilsson und Bertel-Nordström. Beide stellen markante Ausnahmen dar von der eingangs erwähnten zwar geschmackvollen, aber ein wenig blutlosen Richtung der schwedischen Malerei.

Nordström, der von Finnland nach Schweden gekommen ist, hat die finnische Kraft und Härte mitgebracht. Er zeigt eine ausgeprägt roman-

OTTE SKÖLD. LA PETITE ELEGANTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GÖSTA SANDELS. DIE WOLKE

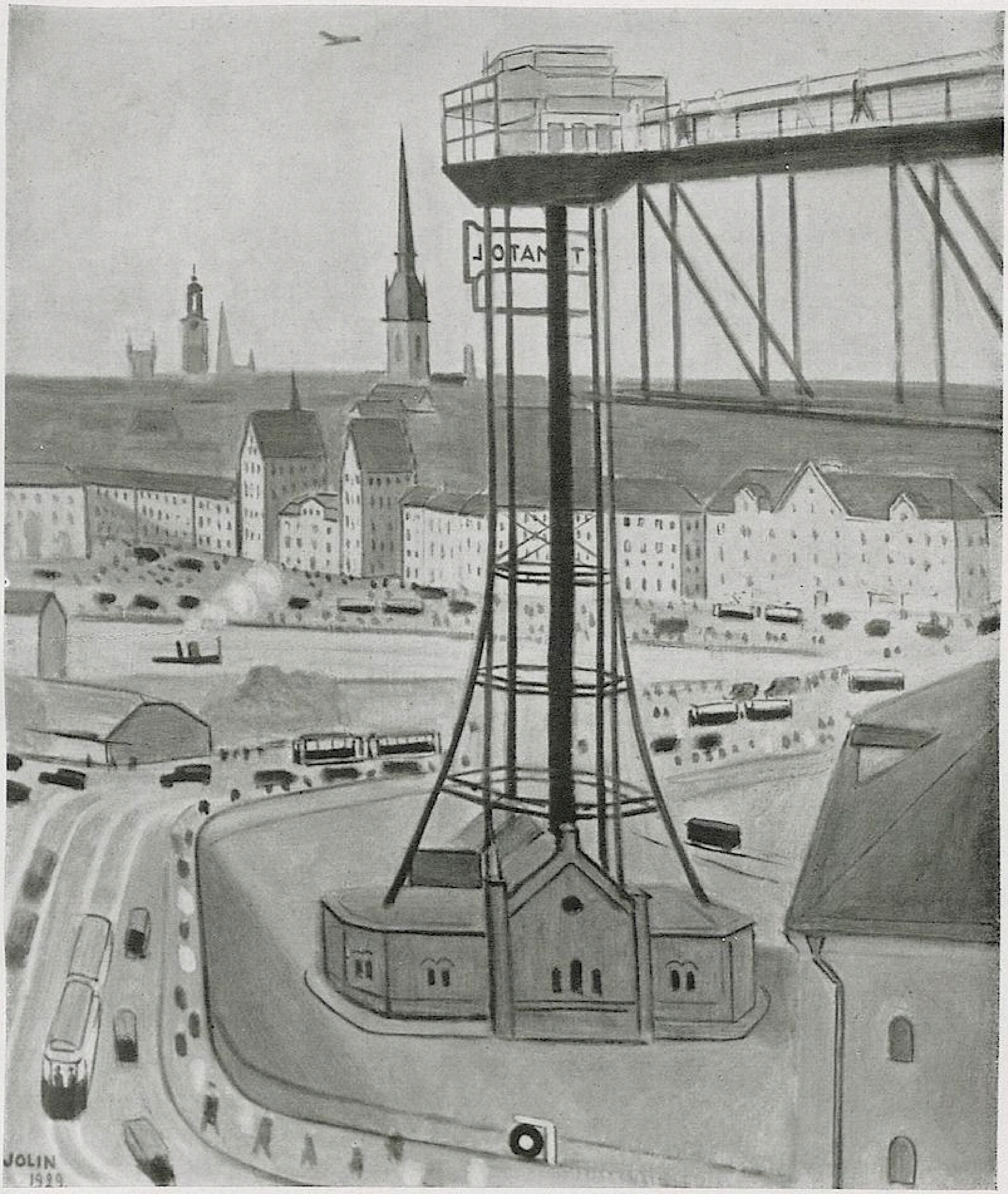
tische Anlage, ist in der Form ein moderner Maler, hat aber sowohl die gleichen Ideale wie die romantische Schule des 19. Jahrhunderts, wenn er z. B. Sturmnächte im Mondschein malt, als auch die des „Künstlerverbundes" in der Wiedergabe der Stimmung nordischer Nächte.

Keiner von diesen Malern und am wenigsten Vera Nilsson huldigt süßlicher Zierlichkeit, eher schon entschiedener Häßlichkeit. Der starke, restlose Ausdruck ist ihr Hauptsache und in ihren Kinderdarstellungen ebenso wie in ihren Landschaftsbildern gibt sie einer rein germanischen Innerlichkeit Ausdruck, die sich oft zu einem mächtigen Pathos steigert. Einer von den jüngsten Malern, Sven Erixson, hat gleichfalls diese romantische Leidenschaftlichkeit, jedoch gepaart mit jugendlich frischer Laune. In satten, edelsteinschimmernden Farben gibt er die nordländische Natur ebenso wie religiöse Feste im Süden mit einer nervösen Technik wieder, die bisweilen an Kokoschka erinnert.

Die schwedische Malerei ist reich und mannigfaltig und spiegelt die verschiedenen Richtungen des europäischen Kontinents in Miniatur wieder. Vieles ist wenig originell und nordisch, vieles aber auch echt und wahr und manche Zeichen deuten darauf hin, daß eine unter gewissen neuen Formen erfolgende Wiederkehr zur nationalen Malerei während ihres goldenen Zeitalters, der Zeit des „Künstlerverbundes", im Werden ist.

Carl Gunne

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EINAR JOLIN. STOCKHOLM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS VLAMINCKS MEMOIREN

Vlaminck plaudert gut, elegant. Mit der Feder ist er mindestens ebenso hurtig wie mit dem Pinsel — und gleicherweise geschickt, nein besser: impulsiv. Sein bei der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart erschienenes Buch „Gefahr voraus!“ sind die Memoiren eines Naturburschen, der in sein Naturburschentum etwas verliebt ist. „Aufzeichnungen eines Malers“ heißt's im Untertitel. Aber Vlaminck schreibt nicht viel über Malerei. Sein Glaubensbekenntnis heißt: „Wie der Mensch, so seine Malerei“ — und dies Buch erbringt auch für die Umkehrung des Satzes den Beweis. Anekdoten, Erinnerungen aus der Knabenzeit, an seinen Rennfahrerehrgeiz, Episoden aus dem Kasernenleben, das in Frankreich nicht wesentlich anders ist als in Deutschland, aus dem Pariser Leben wirbeln durcheinander. Den Hauptteil machen Kriegserinnerungen aus: auch hier keine langatmigen Geschichten, Auseinandersetzungen, Moralpredigten — die tausend Momentaufnahmen demaskieren wirkungsvoller, erschreckender, enthüllen schonungsloser Schicksal und Widersinn. Im ganzen nicht nur Protest gegen den Krieg, sondern Auseinandersetzung eines geistigen Menschen mit der modernen Zivilisation. — Wir wählen aus der Fülle von Anekdoten, Erlebnissen, Gedanken des Vlaminckschen Buchs einige wenige aus, die uns teils für den Menschen Vlaminck und seine Kunst aufschlußreich, teils zur Charakteristik von Zeitgenossen bedeutsam erscheinen und vielleicht in manchem auch Lust zur Lektüre des Ganzen erwecken.

Welt aus Farben

Meine Leidenschaft drängte mich zu allen gewagten Kühnheiten gegen das Herkömmliche in der Malerei. Ich wollte eine Revolution in den Sitten, im täglichen Leben hervorrufen, die ungebundene Natur zeigen, sie befreien von den alten Theorien und dem Klassizismus, deren Macht ich gleicherweise verabscheute wie jene von Generalen und Obersten. Ich empfand weder Mißgunst noch Haß, aber eine Art Raserei beherrschte mich, ich wollte eine neue Welt schaffen, die Welt meiner Augen, eine Welt für mich allein. Ich war arm, aber ich wußte, daß das Leben schön ist. Und ich steckte mir nur ein Ziel: nämlich dies, mit Hilfe neuer Mittel die tiefen Beziehungen, welche mich mit der alten Erde verbanden, auszudrücken.

Ich übertrieb alle Töne. Ich verwandelte alle mir irgend wahrnehmbaren Gefühle in einen Rausch reiner Farben. Ich war ein verliebter, ungestümer Barbar. Ich komponierte aus dem Instinkt. Keiner Methode verschrieben, galt mir nicht eine künstlerische, sondern eine menschliche Wahrheit. Ich zerrieb und verschmierte die doch so teuren Ultramarin- und Zinnoberfarben, welche mir der Vater Jarry, ein Farbenhändler an der Ecke der Brücke von Chatou, auf Kredit verkaufte.

Alles für die Malerei

Ich habe die Malerei um ihrer selbst willen heiß geliebt, wie man ein Mädchen ohne Mitgift liebt, und heute noch, was auch immer geschieht, habe ich die Genugtuung, daß es keine Lüge war. Ich bin für sie kilometerweit zu Fuß gelaufen. Ich bin die Seine entlang gegangen von Chatou bis Saint-Denis. Ich habe in Saint-Quen, in Argenteuil gemalt, von Argenteuil bis Pecq, in la Frette-Montigny. Im Walde und in der weiten Landschaft habe ich mit ihr gelebt.

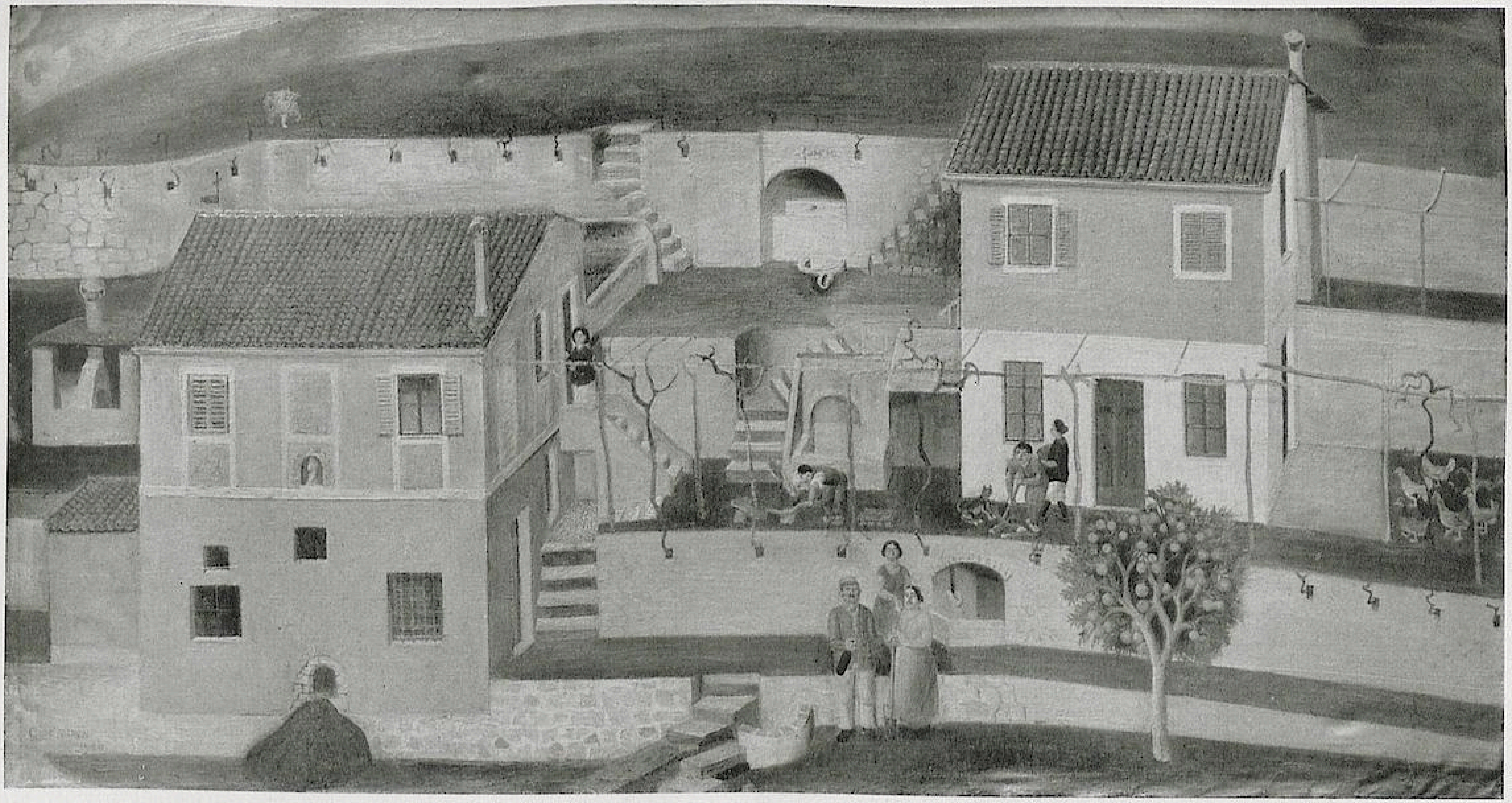
Henri Rousseau

Zu Lebzeiten ist ein Heiliger immer lächerlich. 20 Jahre war der kleine Zollbeamte Rousseau ein armer Kerl. Bei den Juryfreien hatten alle ihren Spaß an ihm, er war wie der Weihnachtsmann, der den Kindern Freude macht. Und das war dort sein ganzer Ruhm.

Wie ein Bäcker sein Brot liefert oder der Gemüsehändler seine Kartoffeln, so trug Rousseau seine Bilder zu Vollard. Er verbarg nichts, weder in der Kunst noch im Leben. Er vertraute allen seine Freuden und Leiden, die Briefe seiner Braut und den Schlüssel seines Schrankes an. Rousseau war kein Klassiker, er war wunderbar unwissend. Peinlich ehrenhaft hinterließ er keine einzige Schuld. Die alten Meister und seine Zeitgenossen können nichts gegen ihn einwenden. Greco nicht, noch Poussin, noch Corot, Renoir und Cézanne. Wenn er jemand etwas schuldet, so dem Blatt

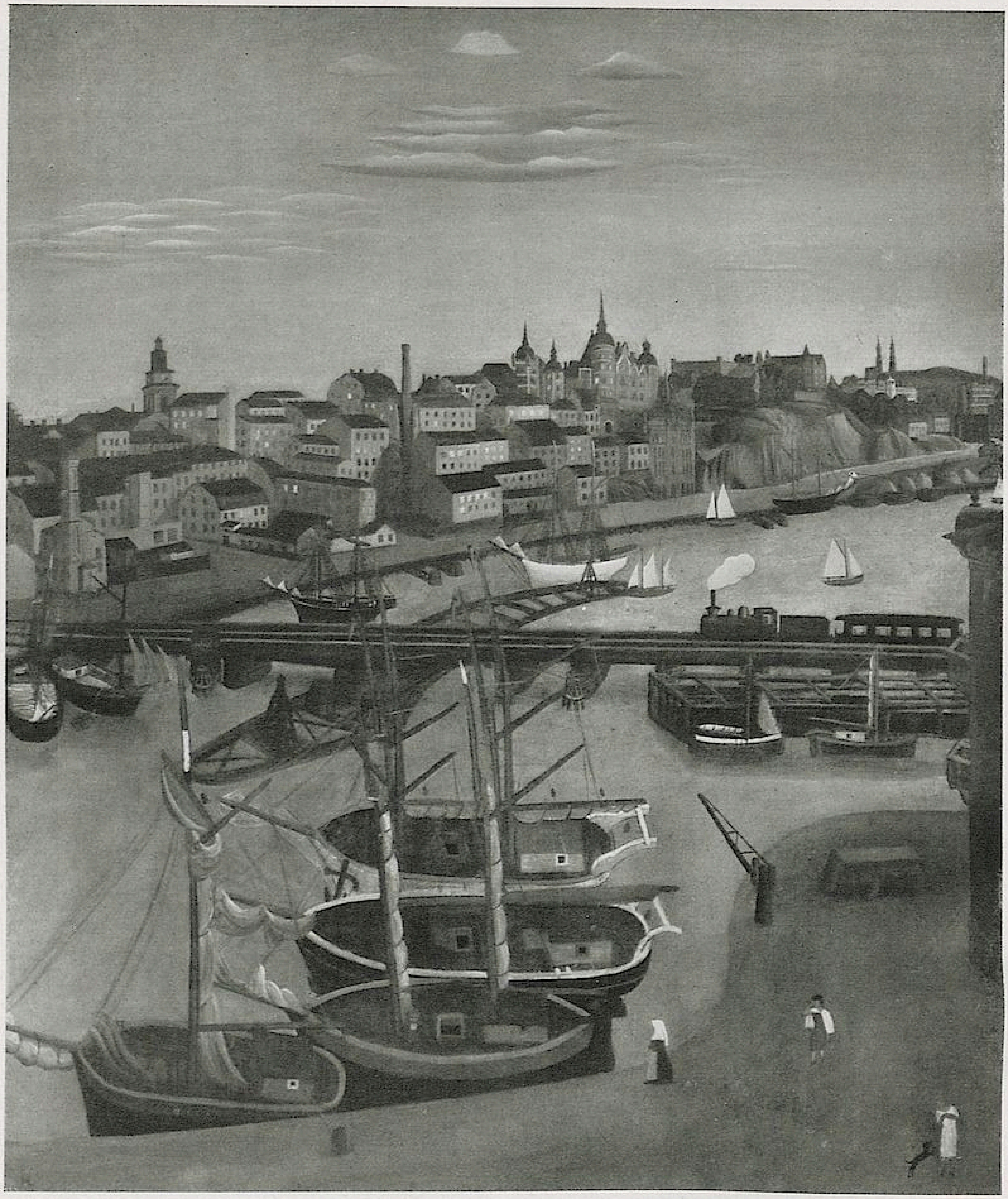
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kunst für Alle, Jahrg. 45, Heft 7, April 1930



OLLE ÅGREN. DAS HAUS DES WEINBAUERN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HILDING LINNQVIST. SOMMERNACHT IN STOCKHOLM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

„Petit Journal illustré", einem kleinen Naturgeschichtsbuch der Elementarschule oder einem botanischen Album. Er liebte Bougureau sehr und sprach mit grenzenloser Bewunderung von ihm. Das war für ihn der größte Maler, und niemand kam ihm gleich. Mit Rousseau verglichen ist Cézanne ein durchtriebener Kerl.
In der Kunst ist man stets zu boshaft. Der Mut, man selbst zu sein, ist jedem anderen Verhalten vorzuziehen. Es ist leichter, sich der Meister zu erinnern, als sie zu vergessen.
Vor den Bildern von Henri Rousseau hielt sich ein belustigtes Publikum auf einer Ausstellung der Juryfreien im Jahre 1906 die Seiten vor Lachen. Er selbst, heiter, in einem alten Überzieher, schwamm in Glückseligkeit. Er gab so restlos sein Bestes, bemühte sich mit einer solchen Inbrunst, sein eigenes Wesen in seiner Malerei auszudrücken, daß er nicht einen Augenblick auf den Gedanken gekommen wäre, dieses Gelächter gelte ihm.

Erinnerung an Amadeo Modigliani

In einer Zeit, wo man die Menschen nur zu oft nach den äußeren Merkmalen des Reichtums beurteilt, kann Modigliani einem mondänen Beobachter wohl als ein armer Teufel, ein Bohemien, ein fürs Krankenhaus und gesundheitspolizeiliche Institut reifer Held gelten.
Modigliani war ein Aristokrat. Davon legt sein Gesamtwerk das eindringlichste Zeugnis ab. In seinen Bildern prägt sich eine große Vornehmheit aus, nichts Gewöhnliches, Banales und Grobes hat darin Platz.
Noch immer sehe ich Modigliani vor seinem Tische in der Rotunde sitzen, mit dem reinen Profil eines Römers, seinem befehlenden Blick und seinen feinen, rassigen Händen mit den nervösen Fingern. Diese intelligenten Hände entwarfen ohne Besinnen in einem Zug eine Zeichnung, die er — oh, er war nicht dumm — wie eine Belohnung den Kameraden ringsum zuerkannte.
Mit der Geste eines Millionärs reichte er das Blatt — manchmal ließ er sich sogar herbei, seinen Namen darunter zu setzen —, gab es hin, als bezahlte er einen Whisky. Eines Morgens machte er in der Rotunde von einer durchreisenden Amerikanerin eine Skizze und bot sie ihr freundlich an. Als sie lebhaft darauf bestand, daß er sie signierte, schrieb er voller Wut über seine Käuflichkeit den Namenszug in so riesigen Buchstaben quer über das Blatt, wie sie auf den Aushängeschildern für möblierte Zimmer üblich sind.
Eines Wintermorgens im Jahre 1917 betrachtete er von einer Sicherheitsinsel des Boulevard Raspail aus stolz und hochmütig, wie ein General bei den großen Manövern, die vorübersausenden Autos. Es pfiff ein schneidender Ostwind. Kaum hatte er mich bemerkt, da kam er auf mich zu und sagte einfach, als handelte es sich um die überflüssigste Sache von der Welt:
„Ich verkaufe dir meinen Überzieher, er ist zu groß für mich . . . Dir wird er ausgezeichnet passen."
Eines Tages setzte sich ein Kollege an seinen Tisch. Er war verhungert und niemand wußte, wovon er lebte. Ohne daß dieser es nun bemerkte, ließ Modigliani einen Zwanzigfrankenschein auf die Erde fallen, erhob sich und stieß das Geld nachlässig mit dem Fuße fort:
„Schau, da liegt ja wohl ein Zehnfrankenschein?" sagte er und ging schnell fort, als hätte er etwas sehr Wichtiges vor.
Modigliani bot einem Händler für einen mehr als mäßigen Preis einen Packen Zeichnungen an. Der Mann redete anmaßend hin und her, um den Preis zu drücken. Wortlos nahm daraufhin Modigliani den ganzen Haufen, bohrte sorgfältig ein Loch hindurch, zog einen Bindfaden ein, ging hinaus und hängte das Paket in das W. C.
Ich habe Modigliani gut gekannt, auch als er am Verhungern war. Ich habe ihn betrunken gesehen. Ich habe ihn mit viel Geld reich gesehen. Aber niemals habe ich bei Modigliani einen Mangel an Größe und Edelmut bemerkt. Niemals hat mich an ihm die geringste niedrige Regung überrascht. Ich habe ihn jähzornig und erbittert darüber gesehen, daß er feststellen mußte, wie weit manchmal das von ihm verachtete Geld seinen Willen und Stolz beherrschte.
Heute, wo alles geschminkt und beschönigt wird, wo man glaubt, das Leben übergehen zu können, wo alles Übertaxe, überschraubt, Übergebot und Surrealismus ist, da verlieren gewisse Begriffe ihren wahren Sinn. Ich weiß nicht mehr, wann ich die Worte „Kunst" und „Künstler" anwenden soll.
Heute ersetzt das Wort Künstler nutzbringend das Wort „Bürger". Es wird von der Feuerwehrkaserne bis zum Kokainhändler gebraucht, die Modistin und der Friseur, der Kurzwarenhändler nehmen es für sich in Anspruch. Es macht in den Laboratorien und Warenhäusern die Runde:

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Die Kunst des Haushalts, die Kochkunst, die dekorativen Künste, der Haarkünstler . . .
Abernehmen wir einen Augenblick an, dieses Wort hätte Farbe, Sinn und Geschlecht wie früher . . .
Modigliani war ein großer Künstler.

Wie der Mensch, so seine Malerei

Man treibt nicht irgendeine, man treibt „seine" Malerei.
Die Gruppenbildung aus Sympathie, die Schulen, ihre Hauptvertreter und die Lehrer sind Späße, welche mich nichts angehen. Ich habe für die Fehler und Vorzüge eines jeden Menschen Verständnis, wenn er nur sich selbst gehorcht. Was durch fremde Einflüsse an Eigentümlichkeit verloren hat, ekelt mich an. Der Zusammenschluß von mehreren läßt auf Schwäche des einzelnen schließen. Sobald man nur erwägt, daß man Gesellschaft brauche, um über eine gefährliche Stelle hinwegzukommen, fürchtet man sich vor dem Alleinsein. Hat mir der Schöpfer unregelmäßige Züge verliehen, dann vertraue ich nicht im geringsten den Verheißungen der Schönheitsinstitute, die mein Gesicht in eine römische Kaisermaske verwandeln wollen.
Zu einem großen Kunstwerk gehört Ernst. Das ist immer so, genau so wie in der Liebe. Aber wer vom Ernst spricht, meint das Klassische, und wer an das Klassische denkt, sieht den Louvre vor sich . . . und sogleich ersteht Italien mit all seinen Museen, Meistern und Ruinen . . .
Wie der Mensch, so seine Malerei! Daran glaube ich mehr denn jemals. Den Charakter eines Menschen liest man leichter aus seinen Bildern als aus den Linien seiner Hand. Alles drückt sich darin aus: Ursprung, Umgebung, Einflüsse, Gesundheit, Krankheit, das innere Gleichgewicht, die Mängel, Mittelmäßigkeit, Adel, Bildung, die Dummheit, Armseligkeit und Weite des Geistes. Falls ich eines Tages Menschen zu richten hätte, würde ich sie nach ihren Werken richten, dann brauchte ich mir niemals einen Irrtum vorzuwerfen.

Erbe unserer Zeit

Was hinterläßt unsere Zeit? Die Kunst unserer Zeit? Theoretische Kunst, metaphysische Malerei, worin abstrakte Begriffe das Gefühl ersetzen; Kunst, der geistige Gesundheit fehlt. Sie beschränkt sich auf Spekulationen, sie macht Anleihen bei der Mathematik, der Geometrie. Zwanzig Jahrhunderte Kultur! Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts plündert die Neger der Elfenbeinküste aus und hält sich an die Menschenfresser der Neuen Hebriden! Kunsttheorien haben denselben Wert wie medizinische Rezepte: wer daran glaubt, muß krank sein!

WESTLICHER UND ÖSTLICHER IMPRESSIONISMUS

Immer mehr dringt alte chinesische Weisheit und Kunst in unsern Gesichtskreis, und in dem unruhvollen künstlerischen Kämpfen und Suchen unsrer Zeit glaubt man in den Offenbarungen altchinesischer Kunst Gemeinschaftliches, Fäden tiefliegender Geistesverwandtschaft zu finden. Besonders die östliche Tuschmalerei ist es, in der man die gleiche Einstellung zur Natur und die gleichen künstlerischen Schaffensprinzipien wie die des modernen Impressionismus erkennen will. Diese Bilder aber, Landschaften, die mit den allereinfachsten Mitteln, einigen frech hingeworfenen Klecksen und sparsamsten, fein abgewogenen schwächeren Tönen doch tiefste Raumwirkung zeigen, jene mit wenigen Pinselstrichen hingezauberten Figuren, geistvoll und vollendet im ersten Wurf, sind für unsre Anschauung auf den ersten Blick nichts anderes als mit unerreichbarer Kühnheit hingeworfene Skizzen nach einem Momenteindruck der Natur, wie sie von der Hand eines großen Könners entstehen: die Impression. Aber nicht die fremde Formensprache allein ist es, die in diesen Werken einen seltsamen Reiz ausübt, ein mystischer Hauch lebt in ihnen und weist in ein rätselhaftes Traumland, denn die Wege des ostasiatischen Künstlers sind grundverschieden von den unsern, einsam, weltfern und führen auf ungeahnte Höhen. Der Schlüssel zum Verständnis der ostasiatischen Tuschmalerei ist, daß sie der tiefste Ausdruck der chinesischen Mystik ist, besonders des Zenismus, jener geheimen buddhistischen Lehre, mit Elementen des Taoismus, der zeitweise das geistige Leben Ostasiens be-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL CÉZANNE. LANDSCHAFT

Zum Aufsatz „Westlicher und östlicher Impressionismus"

herrschte, und alle diese impressionistischen Maler waren Anhänger des Zen. Sie schufen jedoch nicht bloß in jener aphoristischen Malweise; ihr Künstlertum war ein sehr vielseitiges: farbige Landschaften, große, dekorativ wirkende buddhistische Kompositionen, in der liebevollen Durchbildung der Details an hochgotische Meister anklingend, Bildnisse von Priestergrößen und Staatsmännern voll unheimlichen innern Lebens und Strenge der Formgebung zeugen von tiefstem Verständnis der Natur und Beherrschen der künstlerischen Ausdrucksmittel.

Monate verbrachte jener Künstler auf einsamen Bergeshöhen, in die Natur sich versenkend, mit der er sich eins fühlte, „verlor er sein Ich in dem Ewigen". Er füllte das Auge mit den Gestalten seiner stummen Genossen, die wie er auf die Vollendung (nach buddhistischer Lehre) harren — Bäume und Blumen, die Felsen und die Tiere des Waldes werden ihm zu Symbolen, wie die Wellen des Stromes, den niemals stillestehenden Wechsel aller Dinge im Weltall. Sein Streben ging nicht dahin, die Wirklichkeit der Dinge, die uns umgeben, mit ihren zufälligen Erscheinungsformen optisch richtig zu erfassen, sondern das, was hinter ihnen steht, was er als geheimen Sinn des Daseins erkannt, wie sein alter Meister Laotse sagte:

„Der Sinn, den man ersinnen kann, ist nicht der ewige Sinn,
Der Name, den man nennen kann, ist nicht der ewige Name."

Darum sind auch all diese Landschaften niemals Darstellung einer bestimmten Gegend, wenn auch mit größter Wahrheit der Naturbeobachtung und ihrer inneren Gesetzmäßig-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KAO JAN-HUI. SOMMERLANDSCHAFT
Zum Aufsatz „Westlicher und östlicher Impressionismus“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KANO MOTONOBU. ASHIKAGA-PERIODE (1334—1572). MONDLANDSCHAFT
Zum Aufsatz „Westlicher und östlicher Impressionismus“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SESSHÛ. LANDSCHAFT

SHUBÛN ZUGESCHRIEBEN
HAN-SHAN UND SHIH-TE

Ashikaga-Periode (1334—1572). Zum Aufsatz „Westlicher und östlicher Impressionismus“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MIYAMOTO NITEN (1582—1645). HOTEI SIEHT EINEM HAHNENKAMPF ZU

Zum Aufsatz „Westlicher und östlicher Impressionismus“

keit hingehaucht. Sie entstanden in jenen Augenblicken, da vor dem Geist des Künstlers der Vorhang sich hob und er das Ewige schaute, und dieses Schauen schrieb er wie traumwandelnd nieder — nach chinesischer Auffassung ist der Künstler das Medium, durch das die Offenbarung des Ewigen, Zeitlosen sich verwirklicht.

Nur wenige Kunstwerke aus der ersten Blütezeit der Tangepoche, 618—915, haben sich auf unsre Zeit herübergerettet; zur Zeit der Sung erreichte die Tuschmalerei ihren Höhepunkt, auf dem sie sich auch noch unter den tatarischen Jüan-Kaisern bis 1314 hielt, um dann allmählich unter der Dynastie der Ming zu verflachen und zu erstarren — auf japanischem Boden erhielt sie sich, wenn auch nicht so ursprünglich tief, länger.

Im Nebel verlorenen Weiten strebt das kleine Boot auf Sesshus wunderbarer Berglandschaft (Abb. S. 216) zu, die um 1460 entstanden sein mag — die Leidenschaft der Elemente hat Sesson mit wenigen wuchtigen Strichen erfaßt (Abb. S. 218), mit Blitzesschnelle übertrug sich der Eindruck der Hand. Wie ein sanfter Traum ist dagegen Kano Motonobus Mondlandschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SESSON. ASHIKAGA-PERIODE (1334—1572). SCHIFF IM STURM

Zum Aufsatz „Westlicher und östlicher Impressionismus"

(Abb. S. 215). Verdämmernde Berge, eine Brücke über den Fluß — den Sinn dieses und ähnlicher Bilder drückt ein kleines Lied des Dichters Tschung Tsü aus:

„Im Nebel hebt sich fern und dämmernd eine Brücke,
Und an der Ufermauer liegt ein Fischerkahn —
Den ganzen Tag schon seh ich Pfirsichblüten schwimmen —
Wo öffnet mir ein Tor zur Seligkeit die Bahn?"

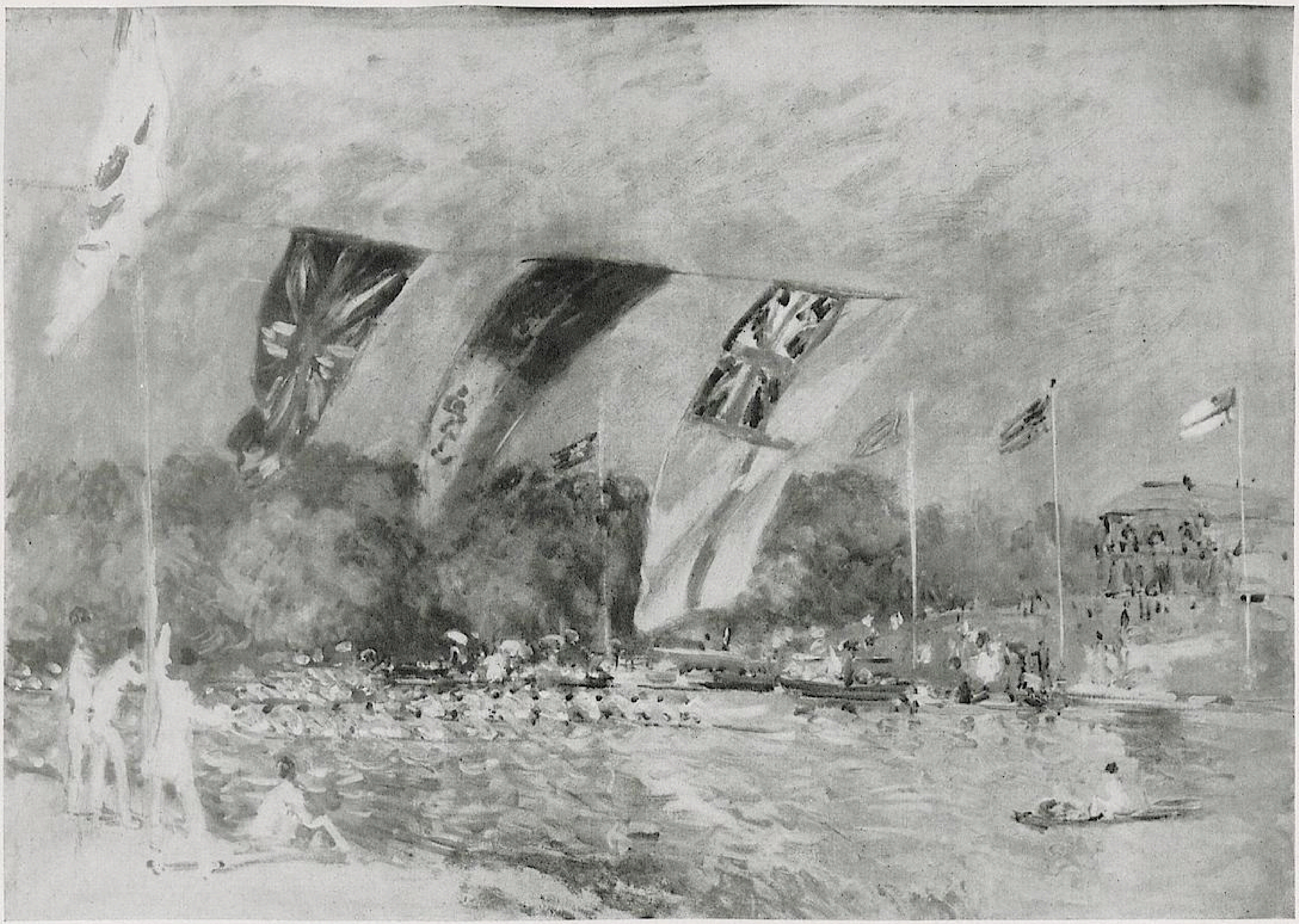
(Der Pfirsichbaum, der Baum ewigen Lebens im Paradies des Westens.)

Der leere Luftraum ist bei den Tuschlandschaften die bestimmende Fläche, er ist unbegrenzt, und die Erscheinungen der Natur scheinen aus seiner Tiefe aufzutauchen — er bedeutet das Unausgesprochene, denn „der Raum, der allumfassende, ist das Symbol des Tao und des Buddha, des wahren Wesens der Welt".

Die Höhepunkte des Geisteslebens der Völker haben in ihrem schönsten Aufblühen, der Kunst, eine tiefe Gemeinschaft, dem gleichen innerlich Gesetzmäßigen entsprungen. Wie der ostasiatische Maler vom unbegrenzten Licht ausgeht, in dem wenige dunkle Massen die bestimmenden Linien und Formen des Bildes gestalten, so schuf Rembrandt vom entgegengesetzten Punkt aus, für ihn ist die abgegrenzte dunkle Tiefe der Raum, aus schwachem Helldunkel ruft er mit der Magie seines stark konzentrierten Lichts die Gestalten ins Leben. Wie nahe steht er in der künstlerischen Handschrift in seinen Pinselzeichnungen äußerlich den Pinselstrichen des Miyamoto Niten: Hotei, einem Hahnenkampf zusehend (Abb. S. 217).

Noch enger dem ostasiatischen Impressionismus verwandt könnte uns die Impressionsmalerei eines Cézanne erscheinen neben den Sesshu, Kano u. A., aber getrennt wie zwei Welten ist ihr Grundprinzip von jenen. Cézannes Landschaften (Abb. S. 213) wollen nur den raschen Eindruck der Erscheinung an sich geben. Der Impressionismus setzt die optische Erscheinung, die rein materielle Wiedergabe der Naturformen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED SISLEY. REGATTA VON HENLEY

Zum Aufsatz „Westlicher und östlicher Impressionismus"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

in ihrer Wirkung auf die Netzhaut zum Ziel der Kunst — der ostasiatische Impressionist schafft aus dem innern Zwang geistigen Schauens, seine Bilder entstehen niemals direkt vor der Natur, sondern er erobert sich erst durch strengstes Studium die Beherrschung derselben, um dann frei und hemmungslos der Inspiration zu folgen.

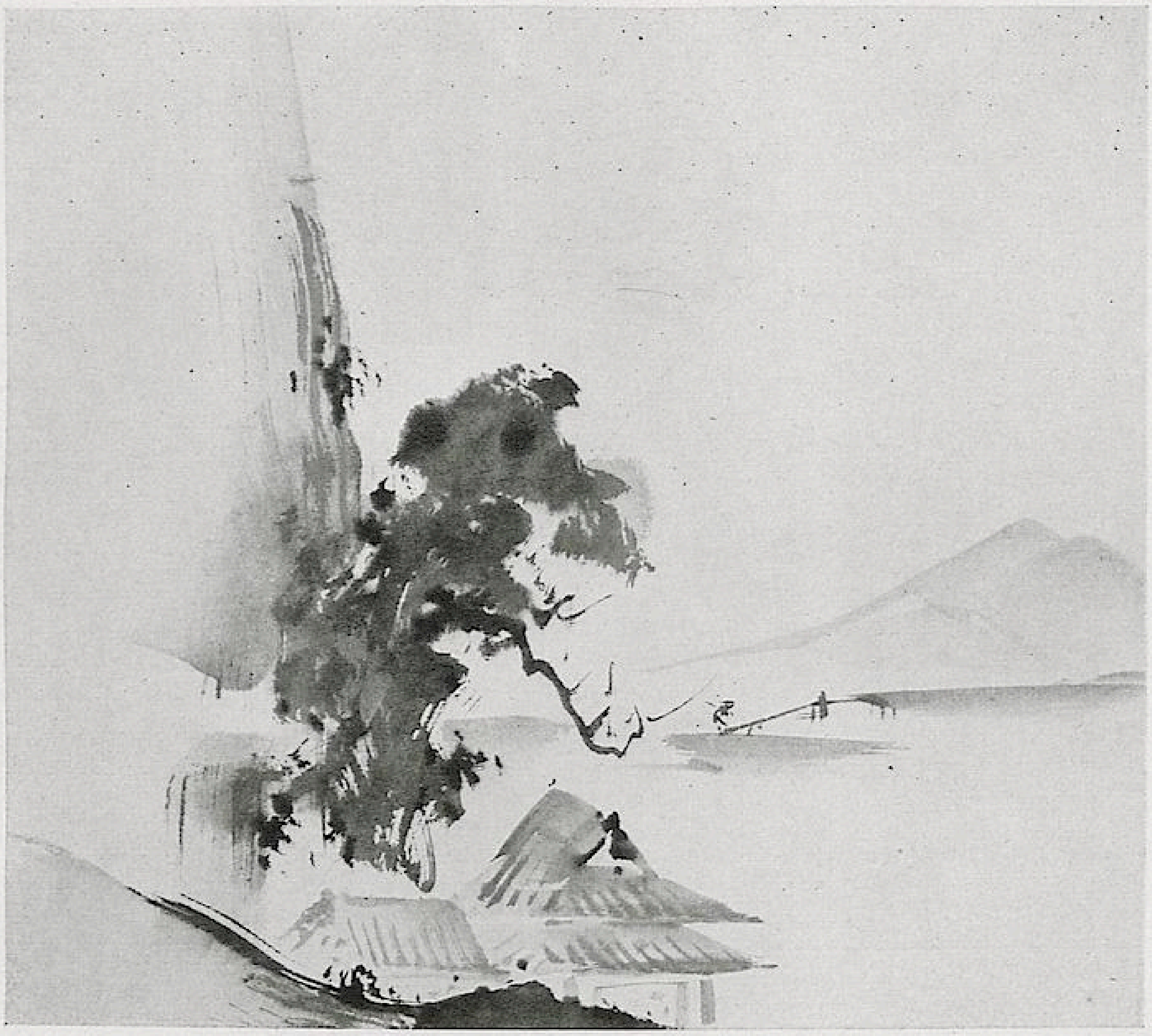
Die großen Errungenschaften des europäischen Impressionismus, die vom Licht aufgelösten Formen, die optische Zerlegung der Farben, waren Werkzeuge, die in der Hand großer Künstler dienten, wenn diese nicht ihr Ich an das Neue verloren und nur Bereicherung ihrer Ausdrucksmittel aus ihnen schöpften wie Pizarro. Besonders Liebermann ist es, der bei uns das, was seine früheren Bilder an Tiefe des Kolorits und Feinheit der Form besaßen, in seinen späteren, von Helle getragenen Werken gegen eine freiere und atmosphärisch lockere Breite und Größe tauschte. Bei den figuralen Schöpfungen des Ostens war im höchsten Grade die Darstellung des Innern durch möglichst einfache und überzeugende Züge Grundbedingung.

Ein Beispiel hierfür ist von der Hand Shûbuns jenes eigentümliche Paar, zwei Burschen, rätselhaft in ihrer wilden Komik, in Lumpen gleich Vogelscheuchen und borstigem Haar (Abb. S. 216). Es sind Han-Shan und Shi-Tê, nicht Narren, sondern Weise, die den Wirren der Welt in die Einsamkeit der Wälder entlaufen sind und alle nichtige Torheit abgetan haben. Die unbeschriebene Rolle in Han-Shans Hand ist das Buch der Natur, in dem alles Wissen und Erkennen beschlossen ist, der Besen Shi-Tês fegt die Seele rein von Staub und Kümmernis der Welt. Noch einfacher, eindringlicher ist die Figur des Han-Shan allein, von Kaô; in den wenigen hingefetzten Strichen fühlt man den Nebel und die Einsamkeit, die um die Gestalt weben. So frei und unmittelbar in der feinen Linie schafft in der Gegenwart vielleicht nur Slevogt, einer der Größten unter den lebenden Zeichnern, denn auch seine Gestalten sind voll Geist und innerem Leben, und in seinen Bildern ist er nie „nur Maler". So blieb auch Uhde nie an der Oberfläche der Erscheinung haften, und die Größe seiner tief empfundenen Werke gewann nur farbig durch die freiere, impressionistische Malweise. Beinahe noch stärker assimilierte die überragende, künstlerische Persönlichkeit Habermanns diese impressionistischen Elemente, und Samberger kommt den großen Chinesen in der Prägnanz und Geistigkeit seiner Bildniszeichnungen, die wahrhafte Offenbarungen des innern Charakters sind, nahe. Noch mehr äußerliche Beziehungen kann man in der Landschaftsmalerei finden, die lockeren, flüchtig weich erfaßten Massen des Laubs, die malerisch aufgelöste Andeutung der Zeichnung, mit großen Pinselstrichen hingeworfen wie bei Heider, um unter vielen nur einen zu nennen. Seine Landschaften wollen nichts mehr geben wie ein Stück rassig gesehene Natur, aber ihre starke und höchst eigenartige Farbigkeit heben sie über die einfach naturalistische Landschaftsmalerei.

Die geistige ostasiatische Impressionsmalerei erhielt sich durch mehr wie sechs Jahrhunderte in gleicher Stärke, obgleich oder vielleicht weil sie fest an der Tradition ihrer großen Meister hielt, denn der Geist, der sie beseelte, blieb lebendig. An dieser Zeit gemessen war das Leben des europäischen Impressionismus nur nach Tagen berechnet, die Welle kam nicht aus der Tiefe und verflachte rasch. Das rein malerische Problem, das immer mehr von der Form absah — das Stilleben — einige gut gestimmte Farbflecke genügten; im Taumel der freien Hingabe an die zufällige, materielle Erscheinung rückte das innere Gesetzmäßige der Kunst immer weiter ab, die Form war nichts und der Geist erstarb. Mit innerer Notwendigkeit wandelte sich das Problem, mit ebenso heiligem Eifer suchte man das Extrem, das kaum errungene des farbigen Sehens wurde auf die Seite geworfen. Jenseits von optischer Wahrheit und jenseits der alten, inneren Gesetzmäßigkeit, in der die Kunst aller Kulturepochen bis heute das Höchste erreicht, sucht man ganz Neues zu erringen. Da aber auch in der Kunst der Ausdruck alles Menschlichen seine höchste Form findet, ist das Suchen nach Neuem, wie anderwärts, vergeblich, und so sucht man neue Anregung in den ethnographischen Museen, in jenen Sälen, die die primitiven, stammelnden Kunstversuche der Völker Innerafrikas oder Neuguineas bergen. Diese neue, noch dunkle Entwicklung der Kunst wird man in wenigen Jahren überblicken können, da in den Museen ja reichlich dafür gesorgt ist, ihre Geschichte studieren zu können. — Ein alter Dichter, Chao J-tao, sagt: Die Kunst schafft ein Etwas über die Form der Dinge hinaus, obgleich ihre Bedeutung in der Bewahrung der Form der Dinge liegt. Jenseits der Gesetze der Form liegt das Chaos.

C. Graf-Pfaff

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAPANISCHE TUSCHZEICHNUNG, 17. JAHRH.

REMBRANDT. ZEICHNUNG

Zum Aufsatz „Westlicher und östlicher Impressionismus"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH. DER RÄCHER

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

BARLACH DER SECHZIGJÄHRIGE

Zu Ehren des sechzigjährigen Bildhauers Ernst Barlach hatte die Preußische Akademie der Künste eine Ausstellung seiner Holzbildwerke veranstaltet, die als der stärkste künstlerische Eindruck zu verzeichnen ist, den man seit Beginn des Winters in Berlin erleben konnte. Es war eigentlich ein Eindruck, der sich von dem „künstlerischen Genuß“, den man bei anderen zeitgenössischen Malern und Bildhauern empfindet, stark unterscheidet, denn das Artistische trat zurück angesichts einer fast mythischen Wucht, die diese kleinen, braunen Holzblöcke ausstrahlen.

Man kann diese Plastik, deren völlige Gestaltwerdung mit einer Reise des Bildhauers nach Rußland zusammenfällt, nicht als östlich beeinflußt bezeichnen. Sie offenbart mit jedem Beilhieb, mit jedem Schnitt des Messers den breiten Ernst eines niederdeutschen Menschen. Von ihr führt eine direkte Linie zurück zu den gotischen Holzbildwerken in den Kirchen von Lübeck und den Ostseegebieten.

Die ganze Fülle Barlachscher Gesichte ist in diese Holzbildwerke geströmt. Sie bedeuten eine Rehabilitation des Dichterischen in der Kunst. Ein erdverbundener Zug vereint sich mit einer Phantasie, die das Schwebende liebt. Wenn es heute möglich ist, die abgerissene Tradition der alten gotischen Meister des 14. und 15. Jahrhunderts wieder aufzunehmen, so ist es Barlach gelungen. Mit einer gewissen Bescheidenheit tritt der Künstler hinter seinem Werk zurück. Denn hinter diesem Werk steht eine Kraft, die ihre Wurzel aus dem Volke selber zieht. B. E. W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH. RUHE AUF DER FLUCHT
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VIKTOR TISCHLER. RAGUSA

DER MALER VIKTOR TISCHLER

Viktor Tischler ist Wiener und seine Kunst wurzelt tief in der musikalischen Atmosphäre dieser Stadt; weder die Verlegung seines Wohnsitzes nach Paris, noch die beiden letzten auf Reisen verbrachten Jahre haben den bald Vierzigjährigen aus der Verbundenheit mit der Heimat lösen können. In Wien war er bekannt, bevor er nach Paris übersiedelte, wo er bald aus der kaum faßbaren Menge von Malern auftauchte als einer, der eigene Wege ging in der Hingabe an die Natur, an das Erleben seiner Augen. So wurden auch die Wanderjahre besonders fruchtbar für ihn und die Bilder aus Italien, Dalmatien, Südfrankreich und Holland, die er in einer Kollektivausstellung nach Paris und Amsterdam jetzt in Berlin zeigt, sind in ihrer Reife Erfüllung, nicht erst Hoffnung auf späteres Schaffen. Tischlers Kunst, bisher in hohem Maße durch die Farbe bezeichnet, bewegt sich hier in einer Linie, auf der auch die Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts liegt: in seinen Hafenbildern, in den Städten am Meer ist das kontrastreiche Nebeneinander von Mauerwerk und Wasser, Schiffen und Segeln, zu einer tonig gebundenen Einheit verschmolzen. Mit ungemein starkem Gefühl für die kubische Gestaltung, für das „Wachstum“ des Architektonischen sind die Bauten hingestellt; und ebenso stark gibt er den Rhythmus im Gleiten eines Bootes, im Wehen der Wimpel, in der Spannung der Segel im Winde. Wie sich heute noch bei ihm die Körperlichkeit der Dinge und der Raum im Stilleben

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VIKTOR TISCHLER. TURM IN DALMATIEN

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VIKTOR TISCHLER. DIE HOLLÄNDISCHE FAMILIE J. DE BILT

aus der Farbe entwickeln, so sind es hier in diesen ganz graugrün gehaltenen Bildern das Licht und die sehr vielen Abstufungen im Ton, die modellieren. Wenn ein Canaletto, ein Guardi, verzichtend auf die warme Buntheit, ihre Veduten in die kühle, traumhafte Stimmung einer feuchten, silbernen Luft hüllen, so steht Tischler ihnen nahe. Aber auch nur darin; denn er baut seine Welt nicht aus den kleinsten Steinchen der Canaletti.

Tischlers künstlerische Entwicklung hat viele Etappen durchgemacht und immer stand sein Publikum wie heute vor einer geschlossenen Leistung. Vielleicht ist das einer der stärksten Beweise für ihn, dieses „so und nicht anders", das der Beschauer erlebt, ob es nun Stilleben oder Porträt ist oder eine seiner Zeichnungen, deren klarer, scharfer Strich jede malerische Wirkung des Schwarzweiß vermeidet. Unter den Stilleben sind Blumenstücke in hellen, bunten Farben, von sehr weichem Licht umflossen, die zum Besten gehören, das er geschaffen hat. Alles, was in seinem Werke an Bestehendes erinnert — es gibt da Köpfe unter den Zeichnungen, die an Botticelli anklingen und das Ölbild einer schreibenden Frau, in dem das 18. Jahrhundert lebendig ist — ist so erfüllt von seiner Persönlichkeit, daß es nur als Reiz empfunden werden kann, als bewußtes Spiel seiner Kraft und seines Könnens.

Dr. Dora Landau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE EWIGE WIEDERKEHR DER STILE

ZUM NEBENSTEHENDEN BILD

Die Bewegungen der Seele in der Geschichte der Menschheit sind wie das Meer, Ebbe und Flut, Hochtrieb eines Stiles, Zerfall und Suchen seltsam gefügter Geister nach etwas Neuem. Wirkt dies Bild mit dem hl. Antonius nicht ganz modern, wenn man nur den Heiligen selbst sich verdeckt? Da ist eine Landschaft in primitiver Kargheit, dynamisch kühn bewegt: große Bogenlinien über dem Sonnenuntergang, sausende Vögel, schwarze Burg und hellrosa Kapelle; der Schwung setzt sich fort in der Straße, wie angeweht stemmt sich ein Reh; nur Steine, als Kettenglieder verstreut, geben den Rhythmus. Es ist auch hier schon, wie in unseren Modernsten, ein Geistwille, der die Dinge biegt und zwingt zum Tanz nach seiner eigentümlich herben, wesentlichen, sachlichen Melodie.

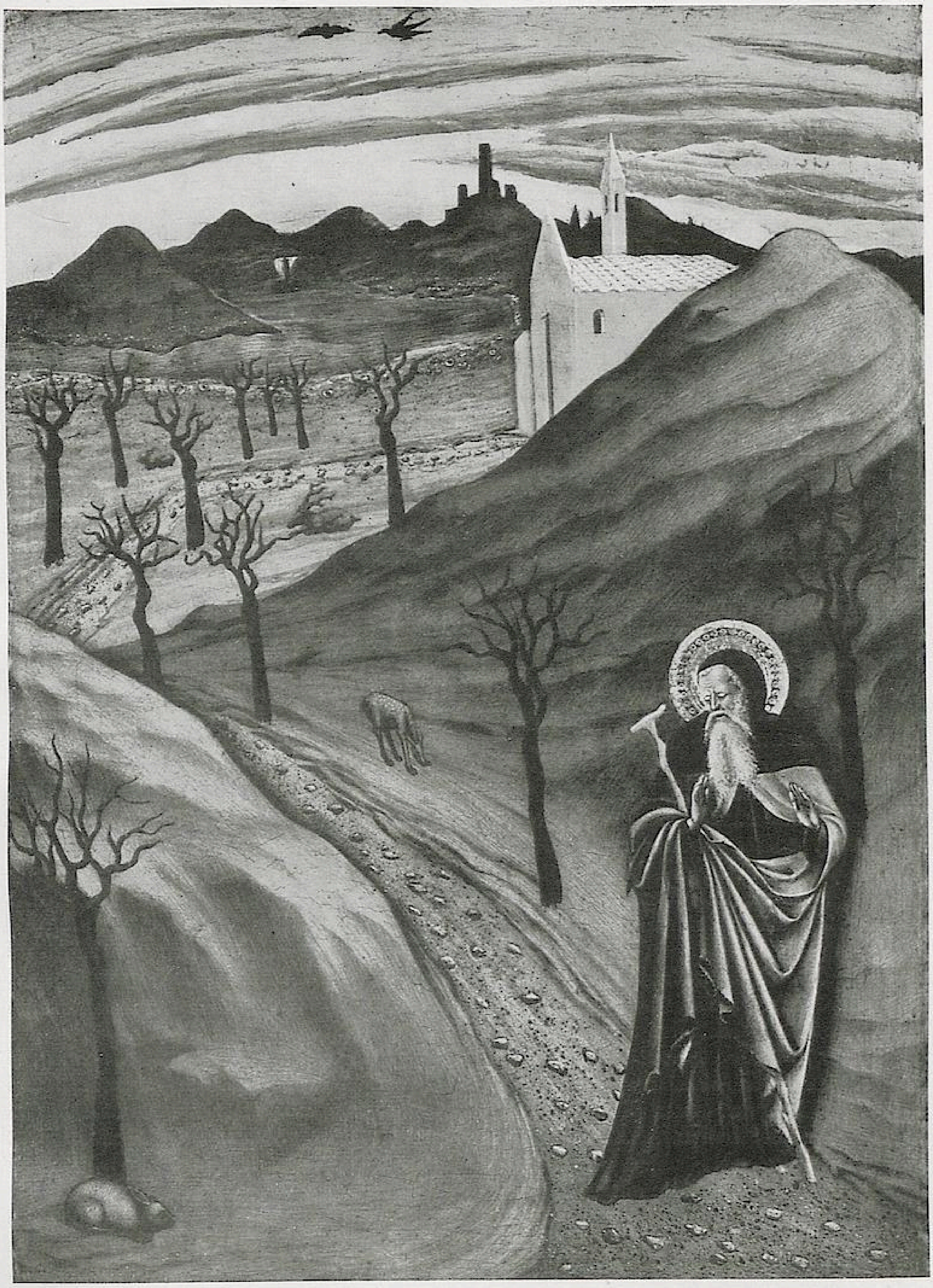
Und wer malte dies? Um das Jahr 1444 n. Chr. ein Sienese namens Stefano di Giovanni, meist Sassetta genannt (1392—1450). Das pikante kleine Bild befindet sich in der Sammlung Philip Lehman zu Neuyork.

Derartige Bilder sind so interessant und für uns so fesselnd, weil sie den Aberglauben zerstören, als gäbe es je eine Kunst, die etwas Unerhörtes, nie Dagewesenes bringen könnte. Die Elemente der Seele sind gleich durch die Jahrtausende. Gewiß ändern sich Ausdrucksart und Zeitgeschmack, aber gerade das Urgestein des künstlerischen Wesens bricht immer wieder durch. So steuert unsere ganze Landschaftsmalerei jetzt auf ein Ziel los, das — vor über tausend Jahren in China verwirklicht wurde. Die großen Sungmeister malten schon die verdichtete Essenz der Dinge, die realer ist als jeder Realismus, und zugleich die Seele frei macht zum Spiel mit den Dingen und daher auch den Weg öffnet zu Phantasie und Traum. Oder die Plastiker: nach einer langen Wanderung, die das Natürliche treu zu halten suchte, kehren sie heim nach Ägypten zu dem Statuarischen, das stolz und hart wie das Material selbst sich abschließt in abstrakte Zwingform. Überall sind Kreislinien, immer wieder ringt der Künstler um das Wesentliche, Tiefste seiner Kunst und sucht den Grund freizulegen, wenn er durch seichten Flugsand der Mode zugeweht wurde. Jetzt herrscht das Auge und die Gewissenhaftigkeit der Netzhaut, jetzt herrscht der Innenanstoß und das Herausbrechen des Willens. Da redet man dann von Impressionismus und Expressionismus, die aber nicht feindliche Mächte sind, sondern zwei herausgehobene und isoliert betrachtete Momente des schöpferischen Prozesses selber.

Dieser Sassetta muß ein höchst origineller Kopf gewesen sein, leise Keime werden hier sichtbar, die zu Breughel oder Friedrich führen und zu noch moderneren Malern. Durch die Abendwolken wird eine Kurve gezogen, die den Vögeln die jähe Bewegung gibt. Linien zerlegen die Landschaft in Kraftfelder, die Maulbeerbäume müssen auf ihr Laub verzichten, um mit den schwarzen greifenden Armen mitzuwirken an dem skeletthaft Stilisierten des ganz dynamisch gebauten Bildes. Nur der heilige Antonius selber ist etwas in Verlegenheit, die Sehnsucht des Malers nach Landschaft hat ihn ja auch rechts in die Ecke nach vorn gedrängt, eigentlich hat er hier überhaupt nichts mehr zu suchen, in diese aufgeschreckte Welt der nackten Kräfte gehört kein frommer Heiliger mehr. Er ist nur ein Überbleibsel des alten goldenen Siena mit seiner sanften süßen Andacht. Und er ist auch ein wenig erschrocken, denn hier gärt etwas, es naht sich ein Neuerleben der Erdstruktur. Hätte Sassetta seine Nerven streng zu Ende gedacht, so wäre hier ein ganz anderer Typus Mensch aufgetaucht: ein Geschöpf, mit der Erde und ihrer Schwingung ebenso eng verbunden wie der Hirsch und der Hase und das Reh.

Rudolf von Delius

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



STEFANO DI GIOVANNI, GEN. SASSETTA (1392—1450). DER HL. ANTONIUS IN DER WILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIMITRI SEMJONOWITSCH STELLEZKIJ

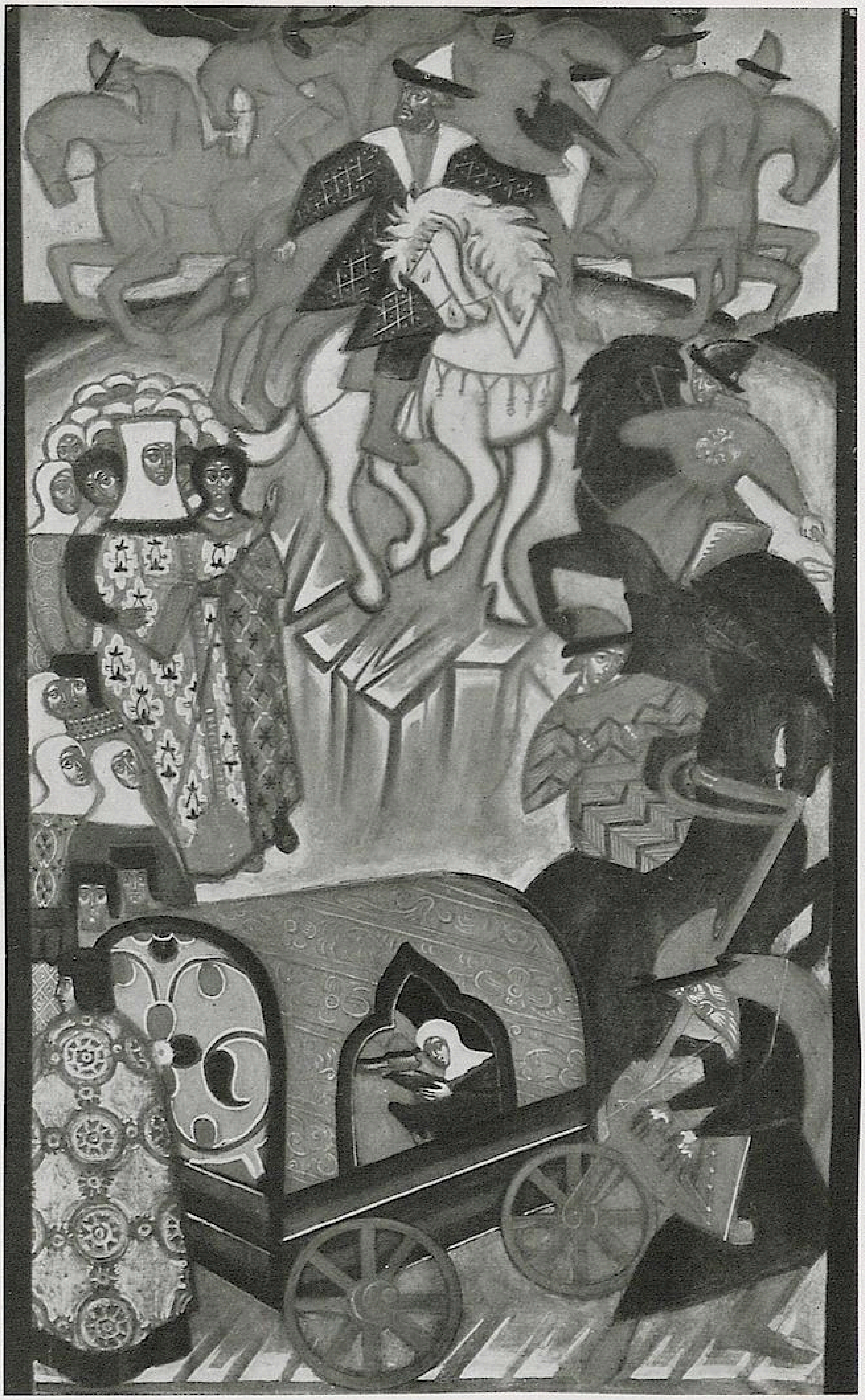
Im Westen Rußlands, in einem Grenzgebiet von historischer Bedeutung, welches den verschiedensten Einflüssen unterworfen war, ist unser Künstler geboren als Sohn einer wenig bekannten adligen Familie.
Seine Jugend hatte wenig lichte Momente. Später aber sehen wir ihn auf der Akademie der bildenden Künste, einer langweiligen „Schule", die von Professor Saleman und Beklemischeff geleitet wurde. Das war es allerdings nicht, wohin Stellezkij strebte, seine Bedürfnisse gingen weit über das hinaus, was ihm in der Akademie geboten wurde. Dort wurde er in der Skulptur ausgebildet. Schon mit seinen ersten Arbeiten 1908—10 zeichnet er sich unter den Mitschülern aus. Stellezkij ist klein von Wuchs, erinnert stark an Menzel, trägt eine große Brille und ist schon ganz kahl. Seine Feinde, die in ihm die priesterliche, salbungsvolle Ader fühlen, nennen ihn den „Seminaristen".
Plötzlich setzt Stellezkij auf der Ausstellung „Salon", die von S. K. Makowskij im Jahre 1909—10 veranstaltet wurde, alle in Erstaunen, trotzdem er nur ein einziges Gemälde, eine farbenprächtige Komposition mit russischem Sujet, ausstellt. Sie ist stark durchempfunden, vornehm gezeichnet und erinnert an den Holzschnitt des nördlichen Rußland aus dem 16. und 17. Jahrhundert.
Ein Schütze, ein Held, eine Jagd nach dem Wild, etwas Verworrenes ... der „Geist", der aus dem Ganzen spricht, ist der des alten russischen „Bylinen"-Epos. Eine Imitation? Nein. Viel „Eigenes". Aber ein Archaismus, etwas Naives, ein Original. Auf den ersten Blick sieht man: der Künstler stürzt sich auf das Altertum. Er wendet sich vom Klassizismus, vom 19. Jahrhundert, auch vom 18. Jahrhundert ab.
Zur gleichen Zeit beginnt Stellezkij auch für das Theater zu arbeiten. Dort nimmt die Freundschaft mit F. J. Golowin, dem Hauptdekorateur des Marientheaters in Petersburg, und zugleich mit dessen Feind, mit Benois, ihren Anfang. Jetzt sollte sich der Erfolg einstellen. Man bestellt bei ihm die Dekorationen zur Aufführung von „Zar Fjodor Joannowitsch" im Petersburger Alexandrinischen Theater. Der Entwurf ist fertig, aber die Aufführung kommt nicht zustande. Sein erster Mißerfolg! So wird er noch verschlossener und zieht sich ganz in sich selbst zurück. Der Künstler fährt in Rußland herum, lernt es genau kennen, skizziert und beginnt mit der Erforschung des alten Rußland.
Eines Tages wird er von der bekannten Kunstfreundin Fürstin M. K. Tjenischewa zu sich gerufen. Wir sehen ihn im Dorf Talaschkino, welches später durch die Schule für Kleinkunstgewerbe bekannt wurde. Im Museum der Tjenischewa in Smolensk malt er Illustrationen zum „Igorlied", dem Hauptwerk des Bylinenepos, der russischen Iliade. Einige 10 Aquarelle geben eine Mappe, die aber nicht herausgegeben wird, weil ihn die Fürstin wegen Vermögensverlust nicht weiter unterstützen konnte.
Danach bereist Stellezkij den Norden Rußlands und zeichnet, zeichnet und malt: die Wolga, ihre Ufer, alte Städtchen mit Klöstern, Barken, Menschentypen. Besonders sorgfältig sammelt er aber alles, was zum russischen Altertum nur irgendeine Beziehung hat. Ungeheures Material häuft sich an. Der Grundstein ist gelegt, der Boden geschaffen für sein künftiges Werk — aber nicht im neuen Rußland. Das ganze Material wäre eine Quelle für Fresken und große Bilder — aber sie werden nicht bestellt. Stellezkij beschränkt sich darauf, für sich selbst Bilder zu malen, Bilder, welche zuweilen sehr groß sind und durch das Erlebte und Gesehene angeregt wurden. Es zeigt sich das vollständig ausgeprägte Schöpferantlitz — ein Künstler des vergangenen Rußland und des Genres der ältesten Tage: dekorativ und wahrhaft historisch. Aber auch sein Stil und seine Art sind echt russisch.
Während einer Ausstellung fährt Stellezkij (im Zusammenhang mit dem Ballett von Djagileff) ins Ausland und von dieser Zeit ab ist es auch ihm, wie L. Bakst von 1911 ab, wie Gontscharowa und M. Larionoff von 1914 ab, nicht beschieden gewesen, in die Heimat, zur Quelle seiner Inspiration zurückzukehren. In Rußland endigt die erste Periode seiner Arbeit; es war

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

D. S. STELLEZKIJ. BOJARIN REICHT DEM ZAREN EIN GLAS WEIN

viel Mißerfolg gewesen, aber dazwischen kamen auch frohe Momente. Es kaufen die Tretjakoffsche Galerie und eine Reihe von Sammlern und Kunstblätter widmen ihm ihre Seiten. Nun will er seine schöpferische Arbeit auch im Auslande zeigen. Der Gedanke war richtig: seine Vorgänger waren Borisoff (Bilder des Nordens, größtenteils ethnographisch-geographischen Charakters), Maljawin (Maler des gegenwärtigen Lebens der Bauern und — von der Art der Zarnower Malerei abgesehen — ebenfalls rein ethnographisch) — historisch wurde das dekorative Rußland, das Rußland in Brokat, Meßgewändern und Bojarenmützen eigentlich nur von Konstantin Makowskij dargestellt. Dieser jedoch malte in der Art der Malkunst der Jahre um 1880—90 — eine veraltete Schule. Aber er findet nicht den erhofften Erfolg. Auch die Pläne für das Djagileffsche Ballett fallen fort. „Boris Godunoff" und „Chowanschtschina"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



D. S. STELLEZKIJ. AUFBRUCH ZUR REISE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

D. S. STELLEZKIJ
PROZESSION ZAR FEODOR JOANNOWITSCH IM MOSKAUER KREML

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

werden beiseite gelegt. Es gelingt ihm nicht, für die Grande Opéra, die „Scala“ in Mailand Aufträge zu erhalten, wie er hoffte. Er schließt sich noch mehr ein, siedelt nach Cannes über und lebt fast wie ein Proletarier. Dort wohnt er in einer Garage, die ihm in einem früheren großfürstlichen Palaste zur Verfügung gestellt wurde. Er arbeitet intensiv weiter und verfolgt eigensinnig seinen Weg. Er führt nur russische Motive aus. In diesem Atelier, das voll von Hunderten von Bildern und Skizzen ist, lebt der Künstler noch heute.

Worin liegt aber nun eigentlich der Grund des Mißerfolgs und der scheinbar falschen Richtung Stellezkijs?

In der Ausnahmestellung, der Eigenart seiner Malkunst, der „isographischen“ Manier, einer Methode alter russischer Freskenmaler des 16. und 17. Jahrhunderts. Dieses Material ist allzu ungewöhnlich. Der Ausländer kennt so etwas nicht. Daher blieben auch Stellezkijs Schöpfungen, die im Jahre 1921 zum ersten Male von ihm vollständig in der Galerie La Boëty ausgestellt wurden, vollkommen unbeachtet und keines seiner Bilder wurde verkauft. Seine fünf oder sechs Kollegen (Sudejkin, Grigorjeff, Jakowleff und später Sorin und Lukomskij) hatten freilich das gleiche Schicksal. Und doch ist gerade er der russischste der lebenden russischen Künstler. Er geht unmittelbar von der Kunst der russischen Heiligenbilder des 16. und 17. Jahrhunderts und besonders von den russischen Fresken aus. Seine Sujets sind Bojaren in Pelzen mit Zeptern, Metropoliten, die Zaren vor dem Volke, Kathedralen mit Prozessionen, Bojarenschlösser, Kirchenkonzile und Szenen aus dem Evangelium — stark russische und eigenartige Schöpfungen. Keiner von den gegenwärtigen Meistern ähnelt ihm. Keiner, außer vielleicht I. J. Bilibin, fühlt so die Schönheit des russischen Ornaments wie Stellezkij. Keiner gibt das neblig-rot-gelb-blaue Kolorit der Fresken so wieder wie gerade er.

In der Gruppe der Pariser Künstler, Ausgewiesenen und Emigranten, ist Stellezkij einsam und mit N. Gontscharowa der typischste Meister der russischen Malschule. Doch ist er weder vom Publikum noch der Pariser Presse so anerkannt, wie es ihm gebühren würde, weil eben sein Werk eine tiefe Kenntnis des russischen Altertums, der russischen Landschaft und Volkstümlichkeit voraussetzt. Der Weg seiner Malkunst ist der Weg der russischen Ikone.

G. K. Lukomskij

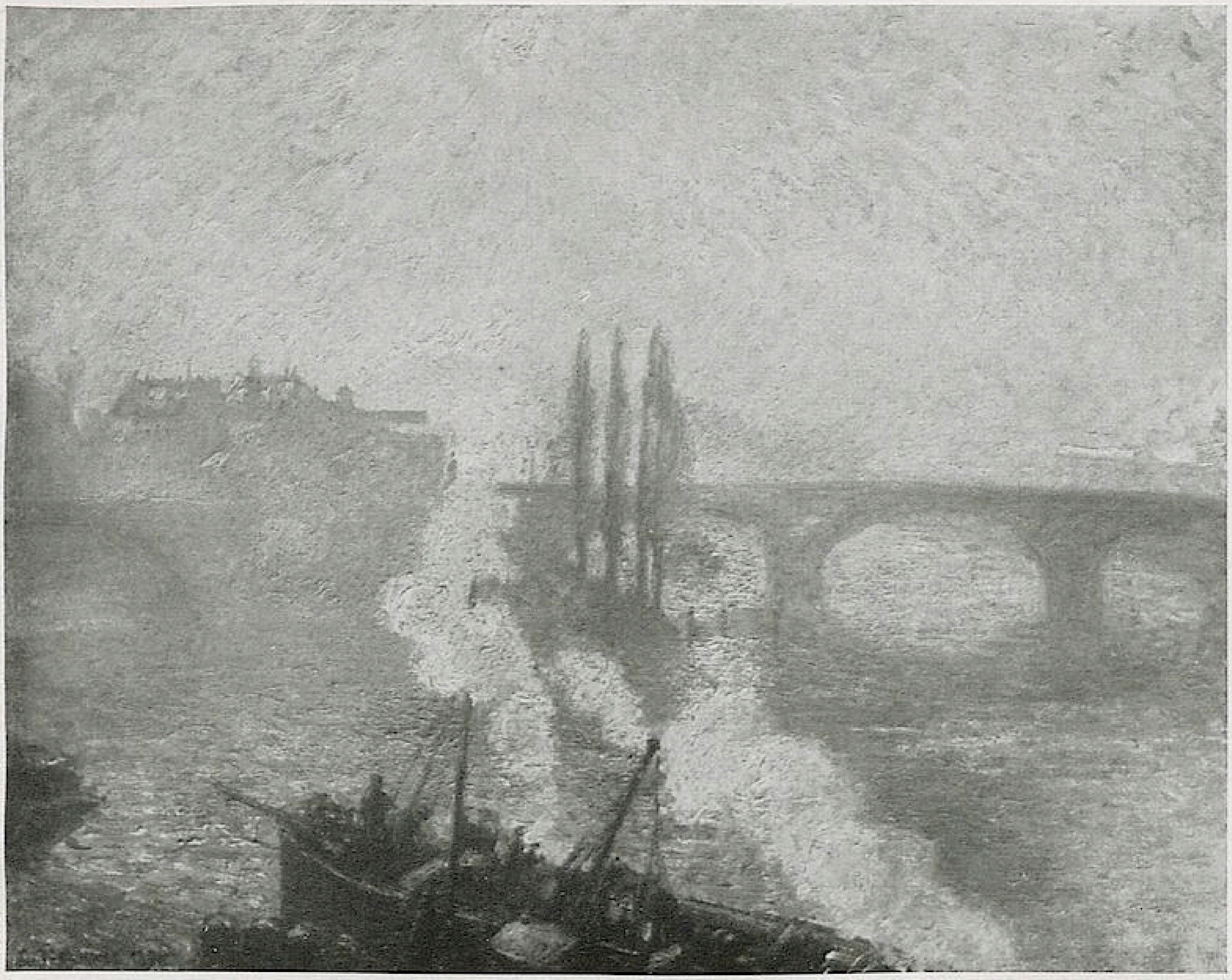
D. S. STELLEZKIJ. FEINDLICHES GESPRÄCH ZWISCHEN BOJAREN. DEKORATIVES PANNEAU

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CAMILLE PISSARRO. BAUERNMÄDCHEN AM HANG SITZEND

Louvre, Sammlung Camondo

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Phot. Durand-Ruel, Paris

CAMILLE PISSARRO. DAS UFER VON S^{TE} CATHÉRINE IM NEBEL. 1898

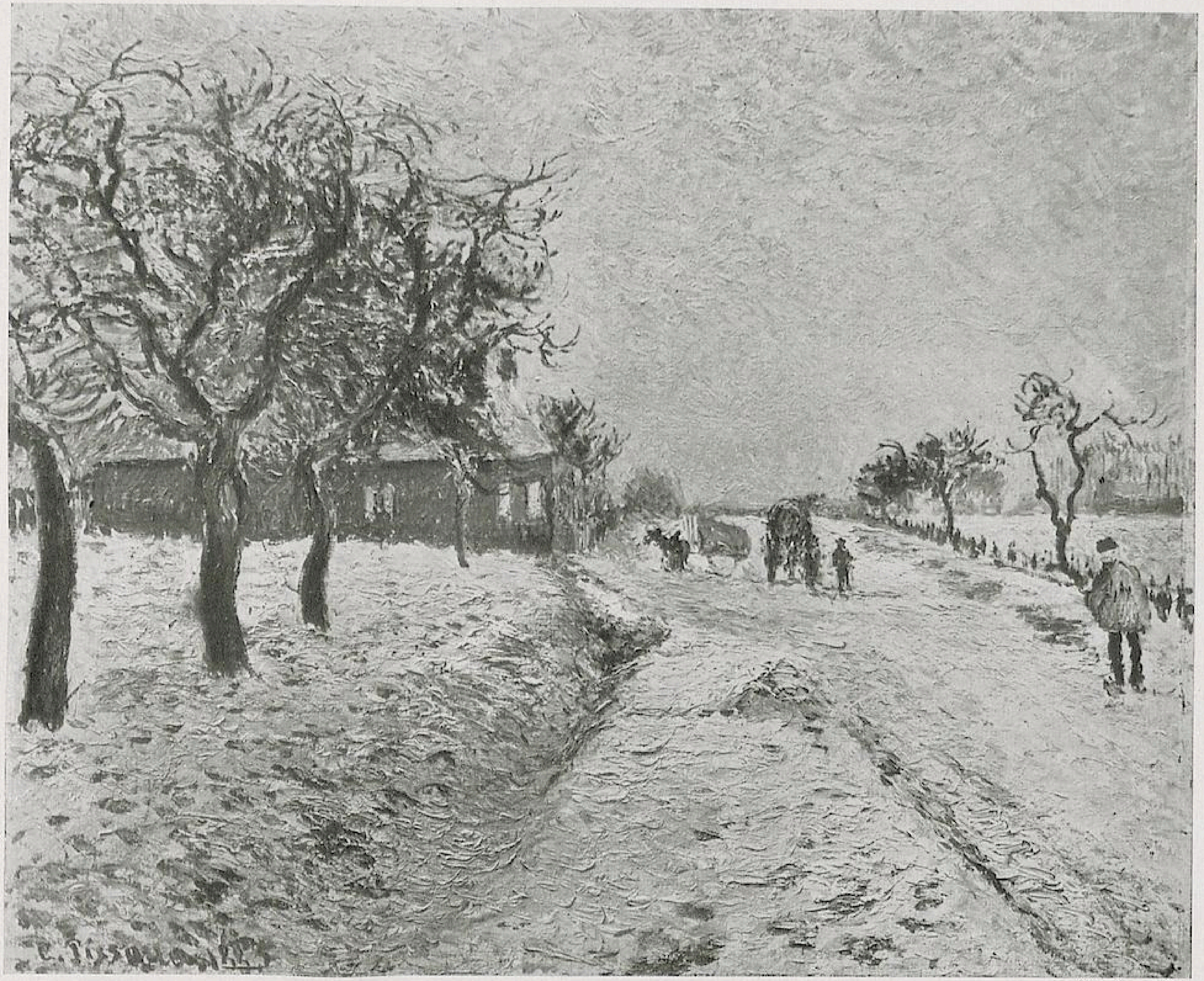
CAMILLE PISSARRO 1830–1903

ZUR ZENTENARAUSSTELLUNG IN DER ORANGERIE DER TUILERIEN

Als Camille Pissarro 1855 als 25jähriger nach Paris kam, war er bereits von dem unabänderlichen Wunsche erfüllt, ein Maler zu werden. In St. Thomas auf den Antillen als Sohn jüdisch-kreolischer Eltern geboren, war er dazu bestimmt, später einmal die Geschäfte seines Vaters zu übernehmen. Schon als er 12jährig in eine Pension nach Paris geschickt wurde, begann er zu zeichnen. Mit 17 Jahren kehrte er in seine Heimat zurück und sollte sich dort ganz dem väterlichen Geschäfte widmen. Aber nach 5 Jahren entfloh er aus dem Elternhaus, um ganz seinen künstlerischen Neigungen leben zu können. Der dänische Maler Fritz Melbye, der in St. Thomas lebte, hatte den jungen Camille entdeckt und veranlaßte ihn, ihm nach Caracas zu folgen. Der Vater Pissarro, ängstlich um die Zukunft seines Sohnes besorgt, beschloß endlich, ihm auf seinem selbsterwählten Wege behilflich zu sein.

So kam Pissarro 1855 nach Paris, gerade in dem Augenblick, als Courbet der Kunst einen neuen und entscheidenden Weg wies. Die damalige Weltausstellung hatte die Hauptwerke aller großen Meister vereinigt. 35 Bilder von Delacroix, 43 Ingres und 6 Corots waren mit vielen anderen im Industriepalast vereinigt. Courbet zeigte 40 Werke in seinem eigenen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Phot. Durand-Ruel

CAMILLE PISSARRO. SCHNEELANDSCHAFT. 1885

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel

CAMILLE PISSARRO. BLICK AUF ROUEN. 1883

•03

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Pavillon. Die große offizielle Malerei berührte den jungen Pissarro nicht, um so tiefer die Bilder Courbets. Vor allem aber begeisterten ihn die Landschaften Corots. Doch der junge Pissarro hatte ein allzu empfängliches Gemüt. Die Anregungen, die er durch die Kunstwerke empfing, übertrugen sich gleich in ihrer ganzen äußeren und inneren Spannkraft auf ihn, ohne daß sein persönliches Temperament darüber hätte triumphieren können. Daher ist es verständlich, wenn in seinen Werken immer wieder die verschiedensten Einflüsse sichtbar werden und die Einheitlichkeit seines Schaffens verundeutlichen. Doch zu seiner Rechtfertigung muß gesagt werden, daß diese Einflüsse nicht nur für ihn allein zutreffen. Es liegt im Wesen der späteren Impressionisten begründet, daß sie alle dasselbe Programm aufgestellt hatten und eine gewisse Entpersönlichung der Kunst zugunsten der Wahrhaftigkeit eines Natureindruckes erstrebten.

Sein Vater wollte, daß er das Handwerk der Kunst von Grund aus erlerne und die Ecole des Beaux-Arts besuche. Aber er selbst verachtete allen Schulbetrieb und wollte ganz aus eigener Kraft seinen Weg zur Kunst erkämpfen. Die Richtung seiner Malerei hatte er in den Werken Corots gefunden. Er besuchte den 60jährigen Meister, zeigte ihm seine Bilder und ließ sich von ihm beraten. Aber noch einen anderen Lehrer hatte Pissarro in Paris gefunden, der ihm technische Ratschläge erteilte und ihm durch seine Hilfe die Irrwege und tastenden Versuche eines Anfängers ersparte; es war dies Anton Melbye, ein Bruder von Fritz Melbye, den Pissarro auf den Antillen kennengelernt hatte. Daneben besuchte er einige freie Akademien, in denen er nach Modellen arbeiten konnte. Dort traf er auch den 17jährigen Claude Monet. Doch bald verließ er die Schule und die Modelle; das Land und die Umgebung von Paris wurden ihm zum Atelier. 1859 hängt er zum ersten Male im „Salon". In den Jahren 1861 und 1863 wurde er jedoch zurückgewiesen. Es folgte noch im gleichen Jahre der berühmte „Salon des Refusés", wo Manets „Frühstück im Grase", Werke von Whistler, Jongkind und Fantin-Latour schon die Morgenröte einer neuen Kunst bezeichneten. Die drei Bilder von Pissarro wurden bereits von der Kritik beachtet. In den folgenden Jahren hängt er wieder im Salon. Er steht noch ganz unter dem Einfluß seiner Lehrer, wird aber schon freier in der technischen Behandlung. Seine Palette ist noch sehr dunkel. Seine Bilder sind meist melancholische Landschaften in der schwermütigen Melodie der weiten Ebenen. Courbet beginnt mit seiner Materie auf Pissarro zu wirken, während der Einfluß Corots immer mehr schwindet.

1865 erregt Manets „Olympia" die Gemüter. In jenem Winter begannen die berühmten Freitag-Abende im Café Guerbois, wo alle fortschrittlichen Künstler sich trafen und in ihren Diskussionen den Wendepunkt der Kunst vorbereiteten. Dieser Kreis mit Manet, Zola, Cézanne, Bazille, Fantin-Latour, Degas und Pissarro bildete die Keimzelle des Impressionismus. Hier wurde die große Revolution vorbereitet, die allerdings erst 25 Jahre später zum völligen Siege geführt hat. Welch ein Martyrium mußten diese Protagonisten der neuen Kunst erdulden, bis sie den Hohn und die Wut eines verständnislosen Publikums überwunden hatten!

Die Bilder Pissarros gewinnen einen neuen Aspekt, der der Generation um Corot nicht mehr zugänglich war: eine stärkere Sensibilität. Bei Corot war noch die große klassische Landschaftsmalerei eines Poussin und Claude Lorrain im Hintergrunde. Es ist weniger eine neue Technik, als eine neue Mentalität, eine neue Ursprünglichkeit und Gefühlsnähe, die in den Anfängen eines Pissarro, Sisley, Renoir und Monet zum Ausdruck kommen. Das Bild ist kein Märchen mehr, sondern Wirklichkeit; die Natur allein, in ihren verschiedenen Formen und Stimmungen soll den Bildinhalt erfüllen.

1868 wohnte Pissarro in Louveciennes. Seine Kunst findet nur wenig Beachtung und er sieht sich gezwungen, seine Bilder zwischen 20 und 40 Franken abzugeben. Während des Krieges wurde sein Atelier von den Deutschen besetzt und er selbst ging nach England. Dort traf er Monet, mit dem er gemeinsam malte und in der National Gallery Turner (1775—1851) und Constable (1776—1835) entdeckte. In London machten sie auch die Bekanntschaft Durand-Ruels, des großen Pariser Kunsthändlers; später ist er ihr eifrigster Verteidiger und Vorkämpfer geworden. Als Pissarro nach dem Kriege nach Louveciennes zurückgekehrt war, fand er sein Atelier leer. Fast die ganze künstlerische Produktion seiner Jugend ist uns so verlorengegangen. Nur ganz vereinzelte Werke lassen uns noch die verschiedenen Etappen seiner ersten Entwicklung erkennen. Er beginnt jetzt die Landschaft mit Figuren zu beleben; plaudernde Menschen stehen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel

CAMILLE PISSARRO. DIE AVENUE DE L'OPÉRA IN PARIS. 1898

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel

CAMILLE PISSARRO. OKTOBERMORGEN. 1900

auf der Straße oder Bauern beschäftigen sich mit irgendwelchen Arbeiten auf dem Felde. In diesen Bildern kommt neben dem rein Stilistischen noch eine andere Neuerung: die soziale Tendenz. Courbet und Millet hatten damit begonnen, in der Kunst das Ethos des Alltags auszudrücken. Doch bei Courbet blieb es Parteipolitik und Millet heroisierte die Arbeit. Pissarro suchte seine Bauern in einer schlichten Haltung darzustellen, als den mit der Landschaft verbundenen Menschen.

1872 zieht Pissarro nach Pontoise. Die englischen Eindrücke beginnen sich bei ihm auszuwirken. Einige seiner Landschaften sind wie aufgelockerte Constables. 1873 trifft er sich mit Cézanne, der im benachbarten Auvers arbeitet. Die gegenseitigen Einflüsse sind deutlich zu erkennen. Cézannes Palette wird lichter und Pissarro strafft seine Kompositionen. Auch bevorzugt er zu dieser Zeit die blauen und grauen Töne, die Cézanne eigen sind. Daneben erscheinen wieder Erinnerungen an Manet. Die übliche Technik von Licht und Schatten wird abgetan; Pissarro malt jetzt in vollem Lichte und setzt ohne Übergänge Lokalfarben nebeneinander. Damit war bereits die neue Richtung klar gekennzeichnet.

1874 war das entscheidende Jahr, wo die neue Malerei von einem großen Publikum und der Presse beachtet wurde. Pissarro, Sisley, Monet, Renoir, Berthe Morisot und einige andere protestierten gegen die Jury des Salons durch eine bescheidene Ausstellung beim Photographen Nadar. Eine unverständige Kritik brandmarkte diese Ausstellung als ein Manifest der Unabhängigkeit und entfachte eine Gehässigkeit, die während des folgenden Jahrzehnts den jungen Künstlern fast jeglichen Verkauf unmöglich machte. Es folgen einige Ausstellungen bei

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Durand-Ruel. Immer das gleiche Geschrei der Presse und . . . keine Käufer. 1881 wird es etwas besser. 1883 beginnt Pissarro die große Reihe von Städtebildern mit solchen von Rouen, in denen er das flimmernde Licht, die Nebel und die strahlende Sonne in meisterhafter Weise wiederzugeben verstand. Doch bald beschäftigten den Meister wieder neue Probleme. Die Forschungen Chevreuls über das Gesetz der Farbkontraste hat Seurat veranlaßt, die Probe auf das Exempel zu machen. 1885 lernte ihn Pissarro kennen und begeisterte sich für die neuen Ideen. Der Pointillismus erfüllt nun für einige Jahre sein Schaffen. Seine Freunde warfen ihm Verrat an der Kunst vor; seine Bilder waren auch kaum von denen Seurats zu unterscheiden. Die Käufer lehnen seine Bilder ab. Durand-Ruel rät ihm, diese Malerei zu verlassen. Noch kurze Zeit blieb er aber dieser Manier treu; dann verschmolz er die Farben und kehrte zu seinem früheren Stil zurück. Durch dieses Experiment ist seine Palette noch heller und leuchtender geworden.

1892 war der Bann endgültig gebrochen. Seine Ausstellungen fanden lebhaften Beifall und großen Erfolg. Die großen Sammler erwarben seine Bilder. Aber Pissarro war inzwischen über 60 Jahre alt geworden. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens hat er seine schönsten Werke geschaffen. Die großen Bilder von Paris, die Avenue de l'Opéra, den Louvre, die Rue Rivoli, die Tuilerien, den Pont-Neuf im Glanze der Morgensonne oder im Flimmern des Schnees. Dazwischen reiste er viel in Belgien, England, Burgund, nach Rouen, Dieppe und Le Havre. Ein Augenleiden hinderte ihn, im Freien zu malen. Er arbeitete deshalb hinter einem Fenster und daher ist es zu erklären, daß wir so oft die gleichen Motive in seinen Werken finden.

Pissarro ist fast um ein Jahrzehnt älter als seine übrigen Kampfgenossen; doch er konnte diesen Vorsprung nicht ausnützen, da er verhältnismässig spät zur Malerei kam. Seine Entwicklung setzte zur gleichen Zeit wie die der übrigen Impressionisten ein. Er ist nie zum eigentlichen Gesetzgeber seiner Generation geworden; stets hat er die Anregung von anderen empfangen. Seine Eigenart bestand darin, in einer lebendigen und produktiven Weise die gegebenen Formen aufzunehmen. Er war im Grunde eine rezeptive Natur. Sein Gefühl für die Landschaft blieb erdgebundener als bei seinen Kampfgenossen. Er war nicht nur „Auge“, sondern wußte seinen Bildern auch einen tieferen seelischen Gehalt zu geben. Dies war sein eigenstes Gut im Rahmen der impressionistischen Malerei.

Fritz Neugass

Phot. Durand-Ruel

CAMILLE PISSARRO. PONTOISE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE EDWIN-SCHARFF-AUSSTELLUNG IN BERLIN

Während man in der Akademie die außerordentliche Ausstellung des Holzschnitzers Barlach mit tiefem Respekt sah, konnte man zur selben Zeit bei Cassirer den Ausschnitt aus dem Schaffen eines Bildhauers erblicken, der — zwar auf einer völlig anderen Ebene am Werke — wiederum die freudige Erkenntnis weckt, in einer Zeit zu leben, die noch schöpferische Persönlichkeiten besitzt. Wir sehen 17 Plastiken von Edwin Scharff vor uns, die fast durchgehend in den letzten vier Jahren entstanden sind. Man erlebt hier das auf deutschem Boden ungewöhnliche Schauspiel eines aus den Stationen des Kubismus und der Abstraktion hervorgegangenen neuen klassischen Formwillens. Zugleich jedoch fühlt man ein mit allen Sinnen ertastetes, mit feiner Witterung eratmetes Leben, das mit Kraftfeldern und Spannungen geladen ist. Aus alledem strömt eine natürliche Anmut, eine schöne, nüchterne Selbstverständlichkeit, die einem seltenen Instinkt entspringt: dem dunklen Wissen um Maß und Grenze.

Um diese Wirksamkeit ganz erfassen zu können, betrachte man beispielsweise die im vorigen Jahr entstandene Halbplastik „Die Badende". Wie sich hier die kniende nackte Gestalt des Mädchens aus der Wand des Hintergrundes heraushebt, wie in scheinbarer Gelöstheit der weibliche Körper mit allen Spannungen und Muskeln sich in wundervoller, schlummernder Elastizität dem Beschauer entgegenbebt und wie die weichen Schatten dieses Körpers den Blick einfangen. Eine stehende Frau auf einem Reliefblock weist über die stille Intimität solcher Arbeiten hinaus. Auf dem Block zeichnen sich die zarten Konturen liegender Frauen ab. Oben aber blickt eine Gestalt nieder mit breiten, fast männlichen Schultern, mit Brüsten, die sich in den Raum recken, in der Komposition eines umgekehrten Kegels, wodurch in der Verkürzung der Blickperspektive eine ungewöhnliche Monumentalität erreicht wird.

Die Porträtplastik nimmt einen breiten Raum ein. Da findet man die bekannte Büste Heinrich Wölfflins, die Bronzebüste von Jessen oder eine 1928 entstandene Frauenmaske in Ton, und den Bronzekopf von Heinrich Tessenow (1929), der trotz seiner Schlichtheit ein unheimliches Leben ausstrahlt.

B. E. W.

ÜBER MODERNE PLASTIK. VON EDWIN SCHARFF

Bei der Eröffnung der Plastikausstellung der Berliner Sezession hielt Edwin Scharff eine Rede, der wir folgende Ausführungen entnehmen.

Mit dem Wort „Bildhauer" verbindet sich die Vorstellung eines in der Werkstatt handwerklich Tätigen. Manche Bildhauer bezeichnen sich gern bescheiden als Handwerker. Wir hören oft: die Kunst kommt aus dem Handwerk. Das ist ungenau und deutet nach rückwärts. Die Kunst kommt aus der Idee, aus der Phantasie. Nur um das Formerlebnis Gestalt werden zu lassen, sind uns die Hände Werkzeug. Eben zeigt die Ausstellung eines ausländischen Bildhauers (Dossenna) in Berlin, was nur handwerkliches Können, ohne Erlebnis aus der Natur, hervorbringen kann. Diese Werke zeigen vollendetes, raffiniertestes Handwerk. Um den Kontrast zu geben, vergegenwärtigen Sie sich eine vorgeschichtliche Einkratzung oder eine der sogenannten Venus-Torsi dieser Zeit, und es zeigt sich, daß Ausformung menschlichen Fühlens selbst bei mangelhaft handwerklichem Können entscheidender ist als leeres, noch so vollendetes Handwerk. Diese allerersten Bildungen menschlicher Phantasie, das erste Erfühlen der Natur, Formung ihrer Umrisse und Wölbungen, zeigen auch, daß am Anfang Dinge bilden freies Schaffen war, daß die Kunst erst später dienend wurde, daß die freie Kunst, nur um ihrer Existenz willen geschaffen, wenn wir Geistiges anerkennen wollen, auch berechtigt ist.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWIN SCHARFF. LIEBESPAAR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWIN SCHARFF. BÜSTE FRAU HUGO SIMON

Wie die Malerei, die sich für die Fläche entschieden hat, hat sich die Plastik für die Dreidimensionalität entschieden, mag die Oberfläche eine offene oder geschlossene sein. Hildebrand, Abschluß der letzten Epoche deutscher Plastik, deren Mittelpunkt zu Beginn des 19. Jahrhunderts liegt, spricht vom Sehbild und vom Quälenden des Kubischen. Wir haben uns anders entschieden. Rodin, Anbeginn des Heutigen, hat es erfühlt, mag es oft auch nur fragmentarisch sein. Die Lösung liegt betont im Dreidimensionalen, ob es ein gehauenes oder ein geknetetes Bildwerk ist. Wir sind betont für das Relief und für die Rundplastik. Wir wollen fühlen, was die Dinge an Raum fordern, was sie an Raum verdrängen.
Mit der Gewinnung des künstlerischen Individualismus ist der Zusammenhang mit dem Volksganzen verlorengegangen. Nur noch für das Zweckhafte, das Nützliche wurde eine gemeinschaftliche, eine allgemein verständliche Form gefunden. Allgemeines, uns Bindendes, Uniformelles vieler Art haben wir genug. Freuen wir uns, daß noch Individuelles am Leben ist.
Wer seine eigene Weise auf eigenem Instrument spielt, kann nicht verlangen, daß es allgemein verstanden und gewürdigt wird, am wenigsten in einer Zeit, welche auf der einen Seite nur im Aktuellen und auf der andern Seite nur im Repräsentativen lebt. Tatsache ist, daß diejenigen, die hier durch ihre Werke von ihrem Menschentum zeugen, so dicht auch der Nebel um sie liegt, von ihrer Aufgabe erfüllt sind und es auf sich genommen haben.

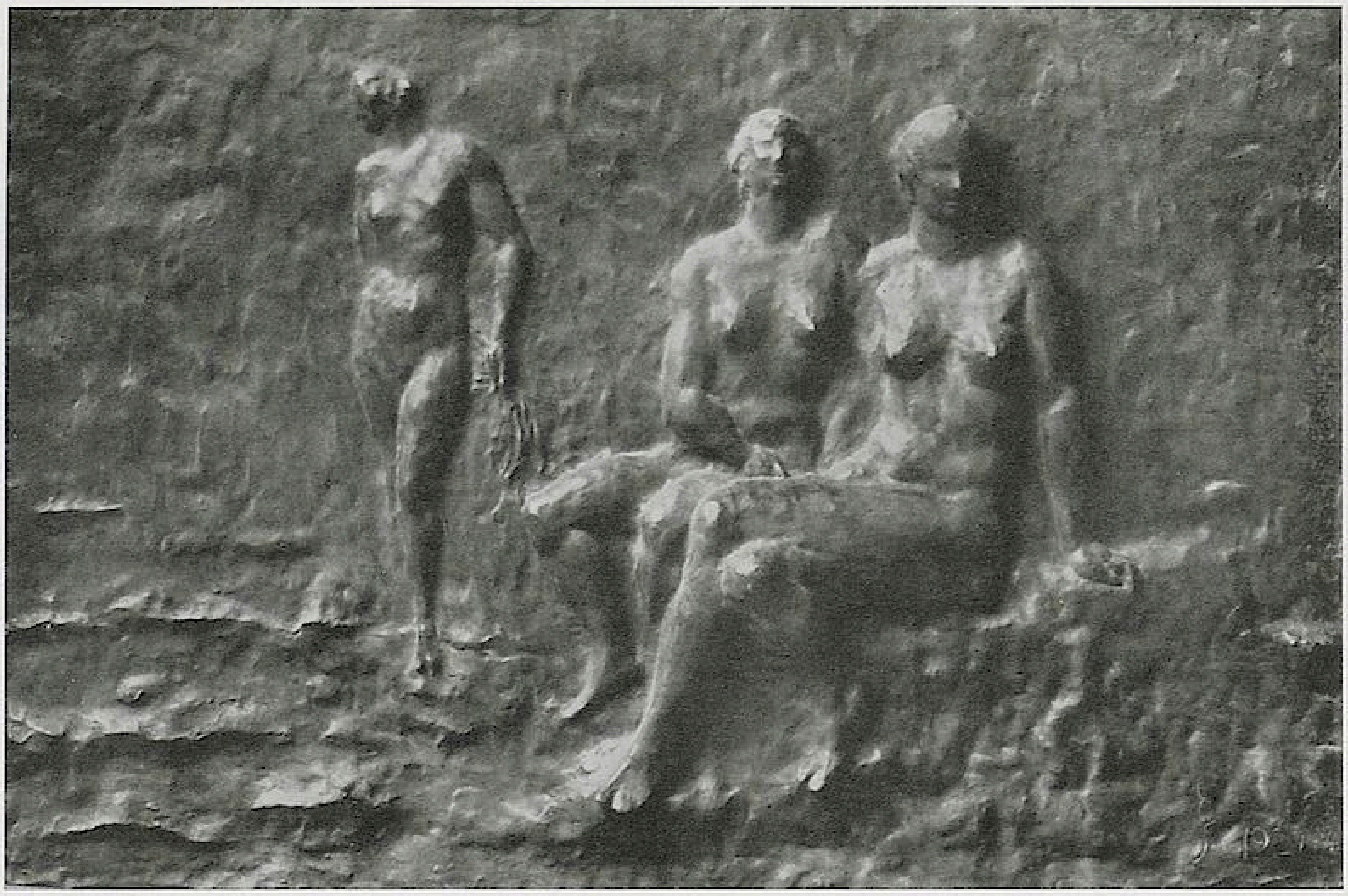
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWIN SCHARFF. STEHENDE. BRONZERELIEF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWIN SCHARFF. BADENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDWIN SCHARFF. FRAUEN AM MEER. BRONZERELIEF

AUS AUGUST MACKES UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN

AUSGEWÄHLT VON LOTHAR ERDMANN

Kandern, 6. Mai 1907.

An Elisabeth Gerhardt.

„... Du, wenn ich einmal solche Größe in meinen Bildern erreichen könnte, wie in diesen Bäumen, diesen Bergen und diesen Menschen liegt. Einstweilen ist es mir wie einem, der den Kern der Welt gesehen hat, und der sich nun die Augen zuhalten muß, damit das Gesicht nicht wieder zerstört wird durch Kleines. Und wie wird mir das wieder zerschlagen werden. Wie oft werde ich solches noch erleben, bis ich selbst annähernd solch eine Einheit geworden bin, daß ich auch Einheiten wie jene schaffen kann ...“

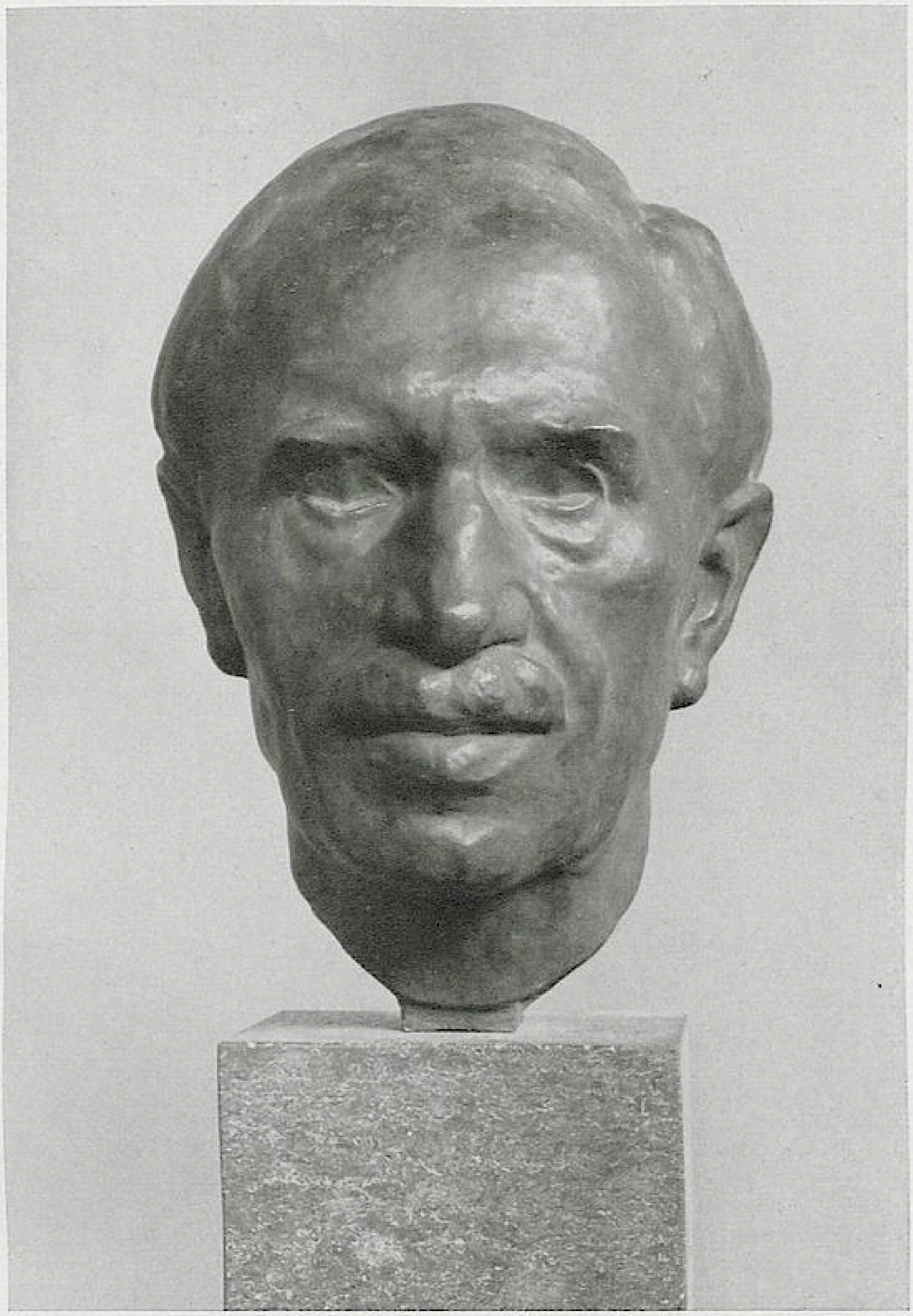
Wir verweisen in diesem Zusammenhang auf unseren illustrierten Aufsatz über August Macke im letzten Märzheft.

Kandern, Pfingstsonntag 1907.

An Elisabeth Gerhardt.

„... Wenn ein alter Meister eine schöne Frau sah, so malte er sie, konstruierte sie fast. Eine nackte meine ich. Er malte sie braun, wie seine Schule es ihm vorschrieb. In einer verzückten Stellung, eine Blume in der Hand. Denk' mal an die Maja von Goya, die ist schon besser gesehen, oder die Akte von Rodin, dieses schöne Frauenfleisch. Manet malt die Frauenhaut weiß, schimmernd, voll von Leben. Seine Seele hat so viel Poesie, daß er nicht nötig hat, Najaden aus ihnen zu machen. Denk' Dir nur, wie abgeschmackt wäre es, aus einem Kinde, das im weißen Kleide in der Sonne steht, eine Elfe mit Flügelchen zu malen. Das sind Sachen, die mit Malerei nichts

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. SCHARFF. BÜSTE DES ARCHITEKTEN HEINRICH TESSENOW

zu tun haben. Malen kann nur einer, der imstande ist, irgendeine Sache einheitlich, klangvoll in ihrem ganzen Zauber zu sehen, sei es eine Blume, sei es ein Menschenhaar. Alle so entstandenen Bilder sind der Spiegel einer harmonischen Seele. Sie ist schlicht und einfach, groß und hat nicht nötig, um das Meer zu malen, Symbole dazu zu nehmen ..."

Kandern, 14. Juli 1907.

An Elisabeth Gerhardt.

„... Meine ganze Seligkeit suche ich jetzt fast nur in reinen Farben. Vorige Woche habe ich auf einem Brett versucht, Farben zusammenzusetzen, ohne an irgendwelche Gegenstände, wie Menschen oder Bäume zu denken, ähnlich wie bei der Stickerei. Was die Musik so rätselhaft schön macht, wirkt auch in der Malerei bezaubernd. Nur gehörte eine unmenschliche Kraft dazu, die Farben in ein System zu bringen wie die Noten. In den Farben gibt es gerade so Kontrapunkt, Violin-, Baßschlüssel, Moll, Dur, wie in der Musik. Ein unendlich feines Gefühl kann sie ordnen, ohne all dies zu kennen. Ich habe das versucht, natürlich mit zweifelhaftem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Erfolge, aber mir ist dabei der ganze Impressionismus klar geworden . . ."

Paris, 12. Juni 1907.

An Elisabeth Gerhardt.

„. . . Die Kunst soll die Krone des Lebens sein. In den toten Werken alter Zeiten finde ich nicht mehr das Leben, unser Leben, dieses Farbenglühen unserer Himmel, Häuser und Boulevards . . ."

Berlin, 15. November 1907.

An Elisabeth Gerhardt.

„. . . Bei Corinth komme ich gut vorwärts. Ich habe mich so an ihn gewöhnt, daß er jedesmal erstaunt ist, wie ich ihn verstanden habe. Er ist trotz seiner Ruppigkeit doch ein Kerl, der einem, wenn man selbst mit will, viel, viel beibringen kann. Vor allem nimmt er selbst die Kohle in die Hand oder den Pinsel und zeigt einem, wie er es machen würde. Ich wechsle zwischen Malen und Zeichnen. Er merkt es allem an, ob man frisch ist oder nicht. ‚Wenn Sie schlapp werden und murksen, fangen Sie lieber etwas anderes an. Nur frisch bleiben.' Das sagte in der Akademie niemand. Er ist sehr ehrlich und sachlich und ich fühle mich immer erfrischt nach der Korrektur."

Bonn, Weihnachtstag 1910.

An Franz Marc.

„. . . Ich denke noch, wie ich zum ersten Male Deine Pferdelithographie sah. Die hat mich gepackt und tut es noch, weil das Pferd im Freien so gut ausgedrückt war. Das Kreisen der Tierkörper. Mit gewissen Tempera-Akten von Dir ging es mir ein wenig anders, sie waren mir etwas gezerrt. Etwas gotisch minneartig*). Ich will damit sagen: Das Einfache der Ägypter, Giottos, Frans Hals', Daumiers ist das, was uns treiben soll. Ein einfacher Gedanke, kreisende Bären, lesende Mädchen, stehende Menschen, flimmernde oder ruhig glimmende Landschaften, rote Äpfel, gelbe Zitronen, braune Pferde. Je einfacher, je größer die Sache ist, um so schwerer die Sprache dafür zu finden. Dabei soll man keineswegs eigenbrötlerisch sein, aber sich in allem Wust auf sich selbst besinnen (ich schreibe das nicht für Dich, da ich weiß, daß Du Deine eigenen Gedanken hast, sondern um Dir meine Gedanken zu zeigen.) . . ."

*) Bezieht sich auf den Bildhauer George Minne.

Bonn, 14. Mai 1912.

An Franz Marc.

„Vielen Dank für den Blauen Reiter! Also ist er doch noch erschienen. Und er ist ganz gut geworden. Rein geistig genommen, erscheint mir das Buch im Gegensatz zu anderen Büchern einstweilen wie ein Floh, der auf einer Mahagonitischplatte mit lebhaftem Zockzock herumspringt, über den man (die Leute) sich ärgert, und den doch keiner kriegen kann.
Gott sei ihm gnädig! . . ."

Hilterfingen, 16. Oktober 1913.

An Bernhard Koehler.

„. . . Die Kunst und den Optimismus, der mit der reinen Kunst notwendig verbunden ist, soll man sich unter keinen Umständen von den Geldsachen bestimmen lassen. Kunst ist das Leben, und Leben soll und kann man eigentlich gar nicht kaufen und verkaufen. Wenn jemand ein Bild kauft und sich nicht damit beschäftigt, so hätte er gerade so für das Geld ein Stück Holz kaufen können. Die Liebe, das Sehen, das durch diese Sachen ausgelöst wird, bedeutet alles, und ich glaube für einen selber immer am meisten."

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PIERRE AUGUSTE RENOIR. AM STRAND

Metropolitan-Museum, New York. Stiftung Havemeyer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDOUARD MANET. IM BOOT

Metropolitan-Museum, New York. Stiftung Havemeyer

EINE FÜRSTLICHE STIFTUNG

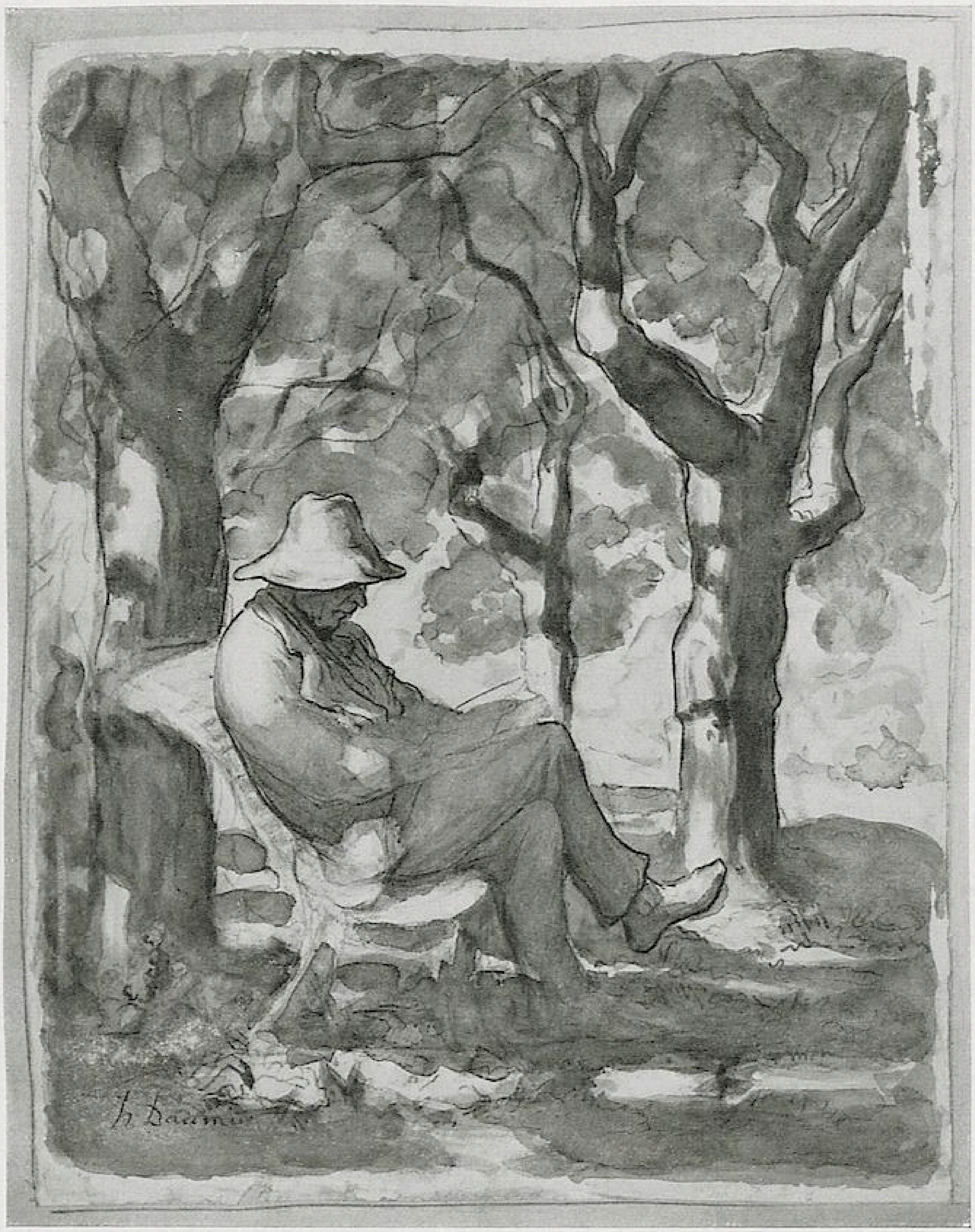
Das Metropolitan Museum of Art in New York hat seine Pforten geöffnet, um die Kunstwerke zu zeigen, welche es nach dem letzten Willen der verstorbenen Mrs. Havemeyer aus deren Besitz erhalten hat. Wenngleich es bekannt war, daß diese Schenkung an das Museum die großartigste ist, deren sich selbst in Amerika ein Museum bisher zu erfreuen hatte, so war man doch nicht auf die stupende Ausstellung, die nun gezeigt wird, vorbereitet. Die Schenkung umfaßt 1136 Nummern von Werken der Malerei, Plastik und Graphik. Unter den Werken der neuen Kunst nehmen die der großen französischen Meister des 19. Jahrhunderts weitaus den bedeutendsten Raum ein. Neben der wohl glänzendsten und umfangreichsten Sammlung von Werken von Gustave Courbet finden sich erste Meisterwerke von Degas, Daumier, Cézanne, Corot, Monet, Manet und Renoir.

Der Teil der mit unendlichem Geschick und größten Mitteln zusammengebrachten Sammlung, der nicht als Legat an das Metropolitan-Museum in New York geht, wird in aller Kürze durch die American Art Association Anderson Galleries zur Versteigerung kommen, in der Hauptsache alte Kunst; unter den Gemälden befindet sich der prachtvolle Goya, den wir hier abbilden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GUSTAVE COURBET. MADAME LOUISE COLET
Metropolitan-Museum New York, Stiftung Havemeyer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HONORÉ DAUMIER. COROT SKIZZIEREND

Metropolitan-Museum New York, Stiftung Havemeyer

CLEMENCEAU ÜBER MONET

Monet setzte, was er sah, ohne weiteres in den Pinsel um, nie ist es ihm je eingekommen, daraus eine Doktrin abzuleiten. Er war der geborene Maler: das ist der letzte Grund, der ihn unwiderstehlich getrieben hat, immer tiefer ins Innerste der Dinge zu schauen, bis zu Gesichten, bei denen niemand vorher verweilt hatte. Vom Beginn bis zum Ziel ist das Leben Claude Monets nur eine Entwicklung des unerbittlichen Gewissens im Weitergang des schönsten Dramas menschlicher Unbefangenheit. Diogenes suchte einen Menschen, einen vollendeten Menschen unter den allzu minderwertigen Exemplaren, die ihm der Markt bot. Er wandte nicht den Kopf, als Alexander in der Sonne paradierte. Haben wir nicht diesen Menschen, den der Zyniker vergeblich suchte, beinahe gefunden?

Aus Georges Clemenceau „Monet".
Deutsche Ausgabe aus dem Urban-Verlag, Freiburg i. Br.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

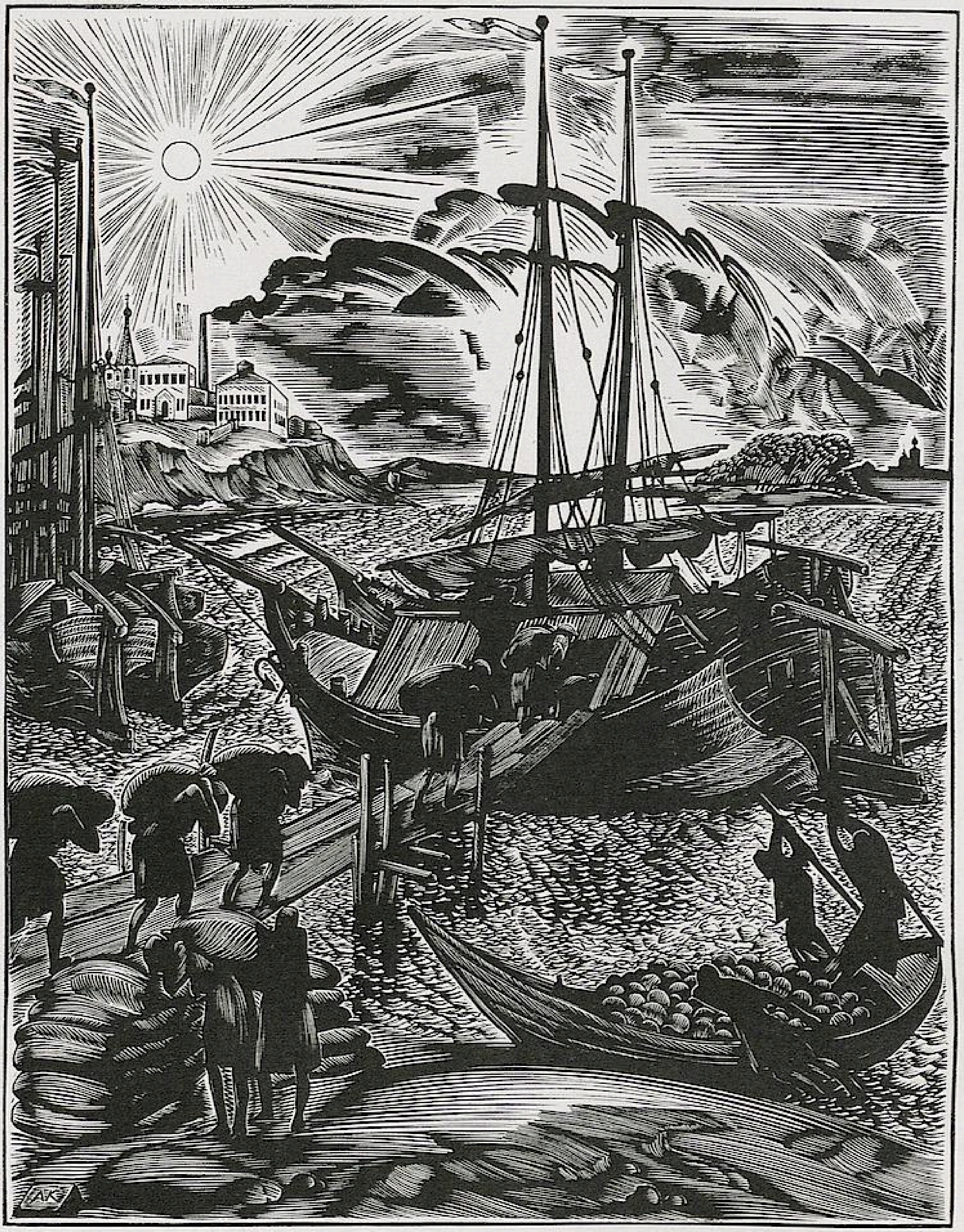
PAUL CÉZANNE. LANDSCHAFT
Metropolitan-Museum New York, Stiftung Havemeyer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANCESCO GOYA. DAME MIT GITARRE

Zu dem der Auktion unterstellten Teil der Sammlung Havemeyer gehörig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



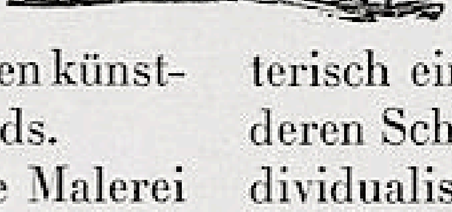
A. I. KRAWTSCHENKO. WOLGALANDSCHAFT. HOLZSCHNITT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. I. KRAWTSCHENKO
Zu E. T. A. Hoffmanns „Meister Floh“

MEISTER DER RUSSISCHEN GRAPHIK
A. I. KRAWTSCHENKO

Wie alles andere Schaffen drängte die große russische Revolution auch die Kunst des Landes in neue Formen, zwang sie, nach neuen Gestaltungen zu suchen, sie zu finden. Wenn auch die russische Malerei in ihrer Entwicklung einigermaßen zurückgeblieben ist, so erreicht doch die russische Graphik eine bewundernswerte Höhe und bildet den Stolz der letzten künstlerischen Entwicklungsperiode Rußlands.



Bis zur Revolution stand die russische Malerei natürlich unter dem vollen Einflusse des Westens; wenn auch ein Ringen nach eigener Form zu finden ist, so wurde doch nichts Großes geschaffen, das sich der Kunst des Westens gleichwertig an die Seite stellen konnte.

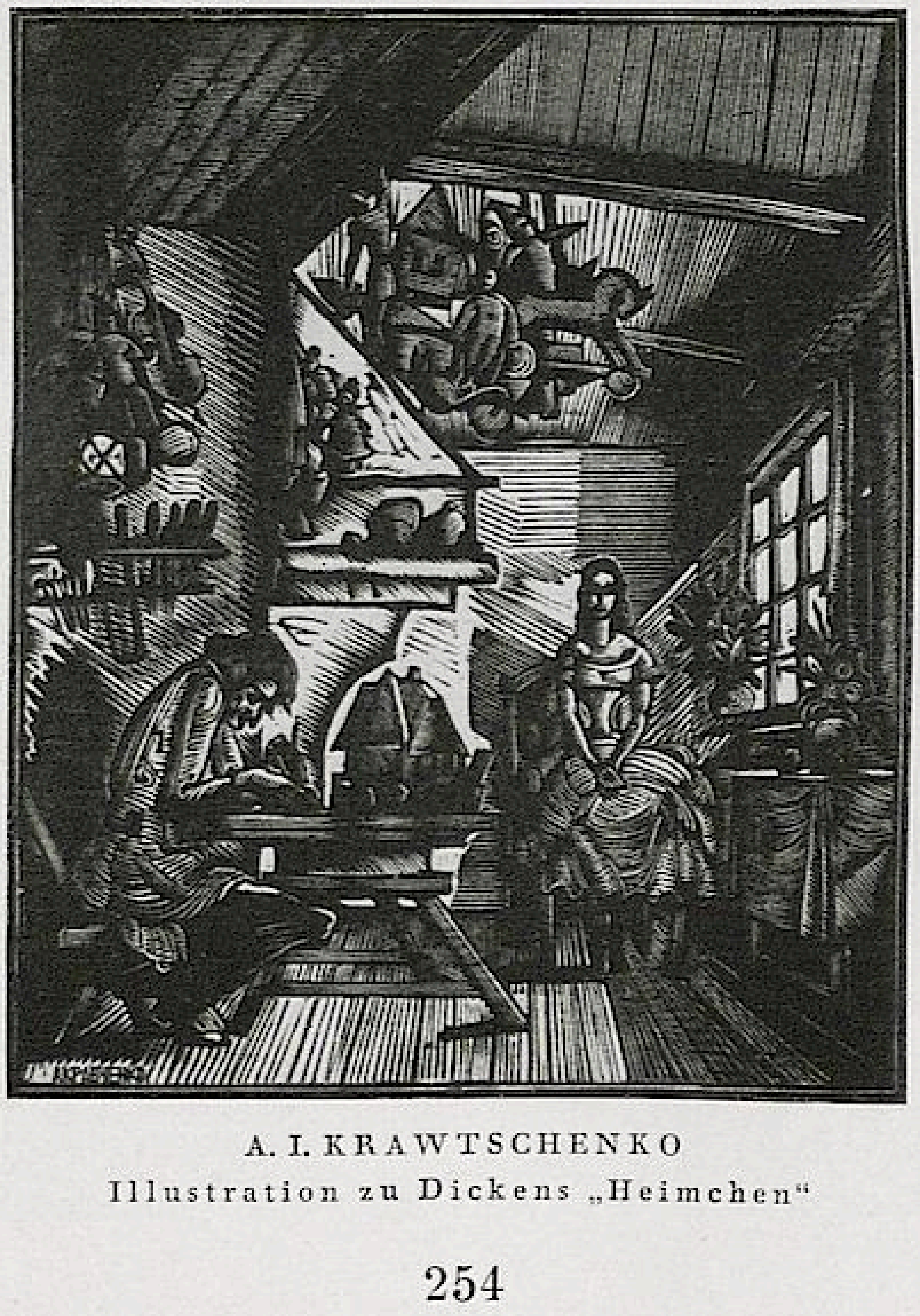
Die Revolution veränderte das Bild vollständig. Ein neues, gänzlich verändertes Leben diktierte einer eigenartigen Epoche ein beschleunigtes Tempo, gebar neue Formen und forderte gebieterisch eine Kunst für die Masse, eine Kunst, deren Schöpfungen zum Unterschied von der individualistischen Malerei schnell und in großer Zahl vervielfältigt werden konnten. Dieser zugleich auch politischen Forderung konnte nur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

die graphische Kunst gerecht werden, denn in ihr liegt das prinzipielle Streben nach Vereinfachung, nach Verallgemeinerung der Form. Im Zeitalter der Kollektivisierung ist der Sieg der Graphik verständlich, denn es ist der Sieg der vereinfachten Lebensanschauung. Sie verändert die unendlich farbige Vielheit der umgebenden Welt und zwingt sie zu einer gedrängten, allgemein und leicht zugänglichen Formulierung. So kommt es, daß die Graphik in Rußland ihre Blüteperiode in der Revolution erlebt, und sie behauptet sich als die lebendige und wirkliche Kunst ihrer Zeit. Unter allen Künsten ist die Graphik sozusagen die wahrhaft „demokratische" Kunst. Sie ist leicht beweglich, überwindet kühn die räumlichen Schwierigkeiten, die so oft die Verbreitung jeder Kunst, das Eindringen in die Masse verhindern, sie ist für jeden erreichbar und entspricht am besten den künstlerischen Forderungen dieser besonderen, noch nie erlebten Entwicklung dieser Periode.

A. I. KRAWTSCHENKO
Illustration zu Leonow „Die hölzerne Königin"

Aus den Wirren der ersten Revolutionszeit, des Bürgerkrieges, der Not, des Mangels an technischen Mitteln entwickelte sich die Kunst des Holzschnittes, der von Anfang an billiger und leichter herzustellen war als jede andere Form der bildenden Darstellung, zu einer ungeahnten Höhe. Es beginnt die Blüteperiode der Buchkunst, der Buchillustration, der originalen Buchgraphik. Der russische Holzschnitt sucht selbständige Gestaltungsobjekte, er gestaltet auch Landschaft, Architektur, soziale und propagandistische Motive (erinnert manchmal stark an das Plakat). Sterenberg behandelt zum Beispiel sogar Stilleben im Holzschnitt, und fast jeder Künstler sucht nach eigenen Ausdrucksmöglichkeiten im Holzschnitt. Auch der künstlerische Nachwuchs widmet sich mit Vorliebe dieser Kunstform. Zu ihren hervorragendsten Vertretern gehören: Faworski und Krawtschenko. Auch Ostroumowa, Falilejeff, Kuprejanoff, Annenkoff, Sokoloff, Pawlinoff, Schillingowski und Tischler zählen zu den bedeutendsten Vertretern dieser Kunstart.

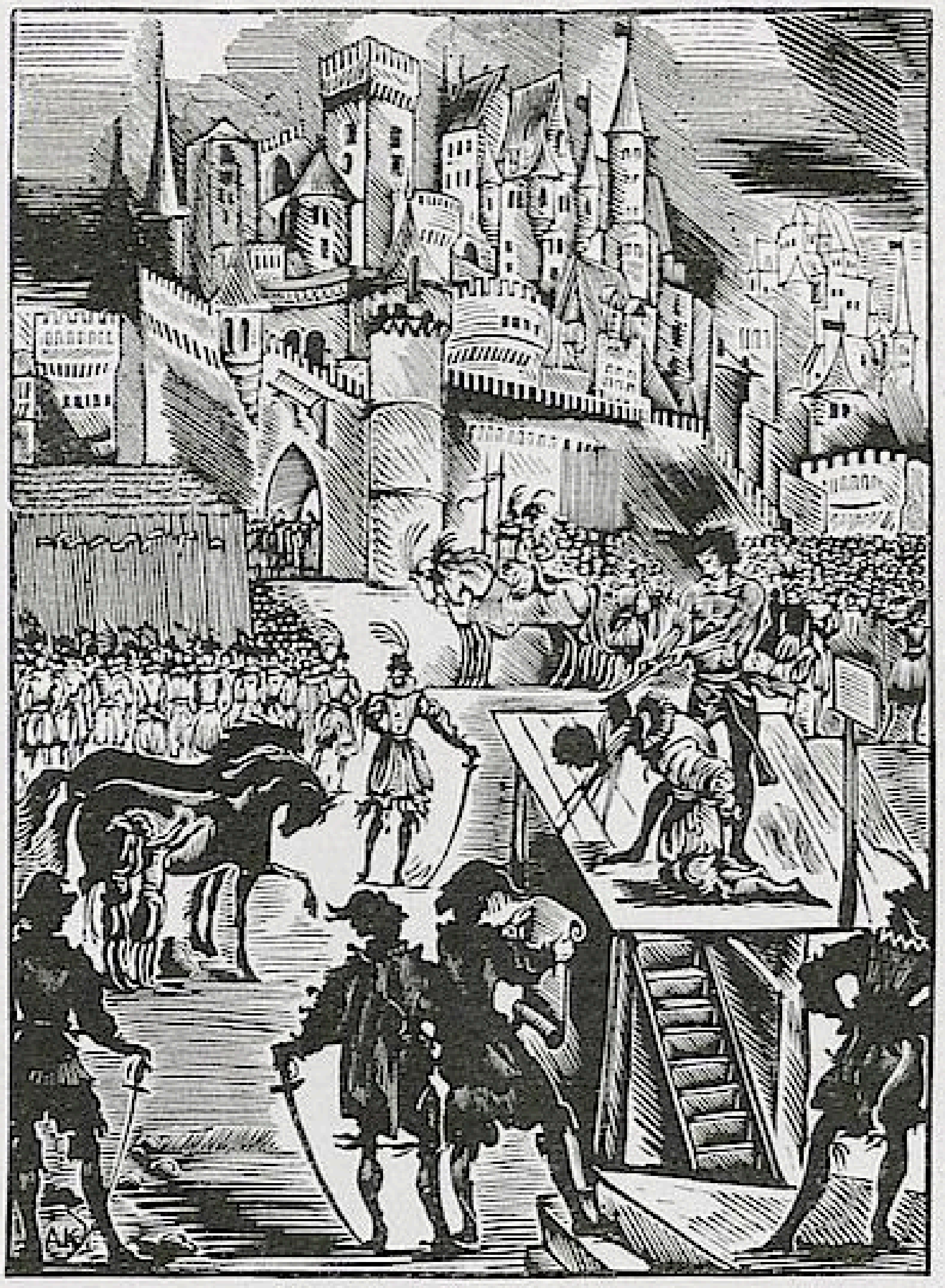


A. I. KRAWTSCHENKO
Illustration zu Dickens „Heimchen"

Den größten Erfolg unter ihnen hat Krawtschenko zu verzeichnen. Seine Begabung für das Dekorative, der Lakonismus seiner Zeichnung, sein Gefühl für Maß und Geschmack, seine wunderbare Technik rechtfertigen den Rang, den er in der russischen Kunst einnimmt. Er bezaubert sowohl in der Kleingraphik als auch in den Werken der monumentalen Kunst durch seine Er-

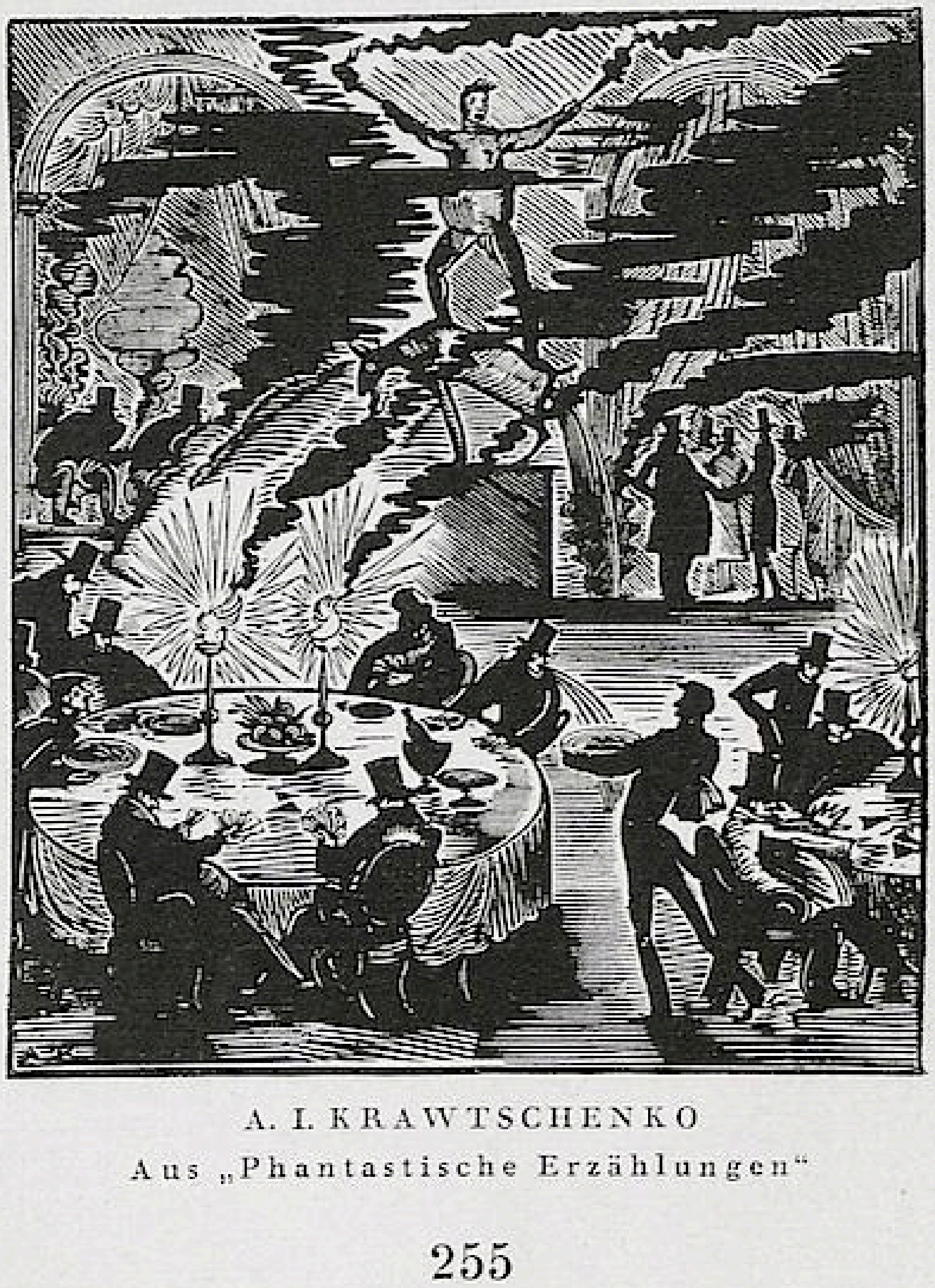
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

findungsgabe, durch sein starkes Einleben in den Text. Trotz der manchmal barocken Formen und einer gewissen Unruhe wirken auch die märchenhaften und phantastischen Schöpfungen ausgeglichen, anmutig, gefällig in der Kombination der reinen Linien und Flächen mit reicher Nuancierung der Töne. Das Kompakte des Aufbaues ist ihm oft wichtiger als die Einzelheit. Kennzeichnend für sein Schaffen sind eine reiche Thematik und wunderbares Gestalten in verschiedenen Stilperioden. Während Faworski die Tradition, um einen neuen Stil zu schaffen, zerstört, setzt Krawtschenko trotz seiner neuen Methoden die gute Tradition des neunzehnten Jahrhunderts fort.



A. I. KRAWTSCHENKO
Illustration zu Kleists „Michael Kohlhaas"

Krawtschenko hat stark malerischen Charakter. Aus der Malerei brachte er zum Holzschnitt das Gefühl für Farben und Raum mit. In seinen schönsten Blättern (Phantastische Geschichten) bewundern wir den glänzenden Dekorator, den klassischen Zeichner, den romantischen Illustrator, das Nationalschöpferische seiner Kunst. Eigentümlich nur manchmal und bemerkenswert ist die augenfällige Diskrepanz zwischen dem oft revolutionären Thema und der symbolischen, romantisch-archaisierenden Darstellungsweise.



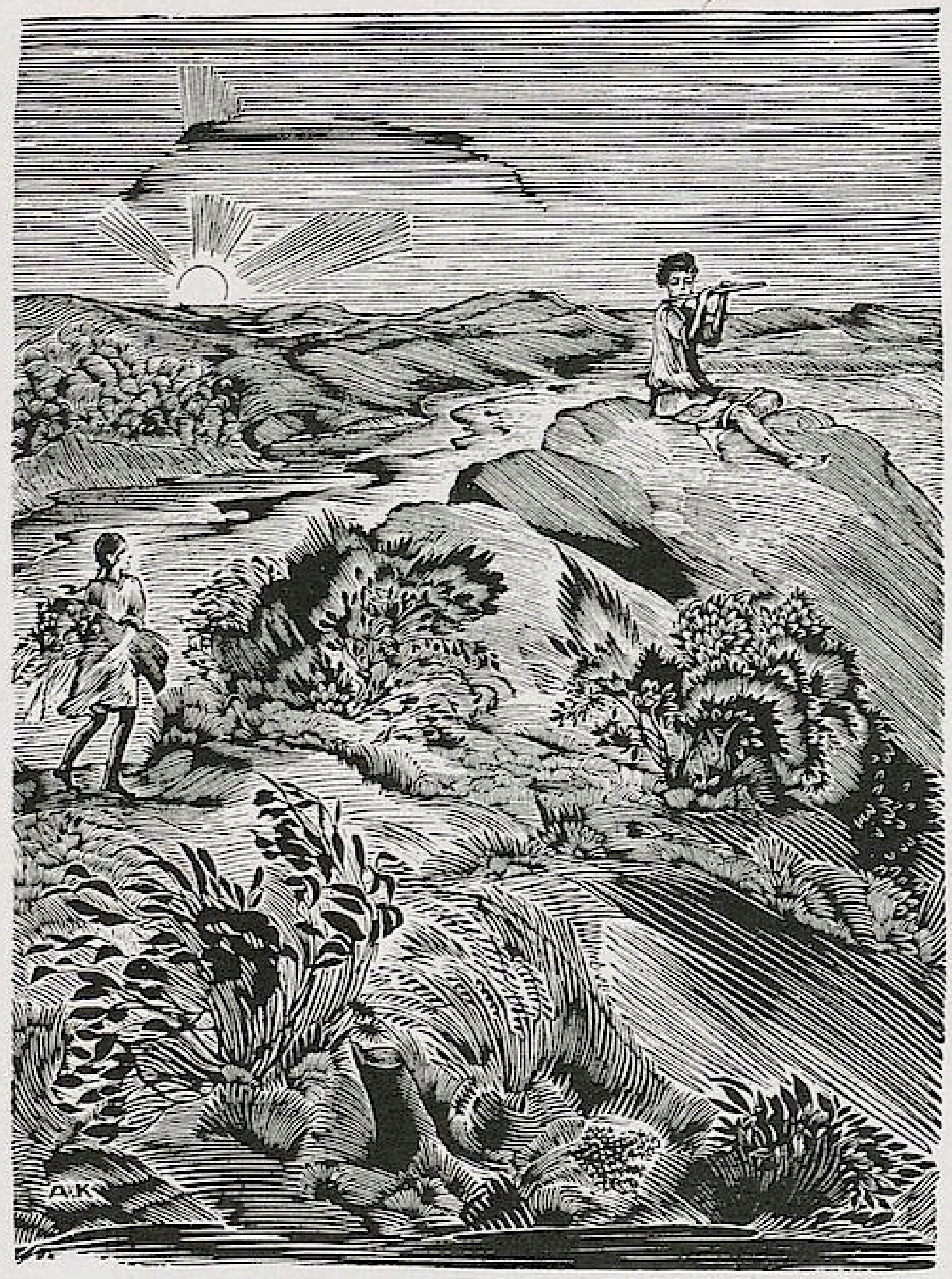
A. I. KRAWTSCHENKO
Aus „Phantastische Erzählungen"

Wir finden aber auch Themen aus dem Alltagsleben und aus der heroischen Geschichte der eigenen und der früheren Revolutionen, wobei eine gewisse Nachwirkung der graphisch ausgezeichneten Revolutionsplakate festzustellen ist.

*

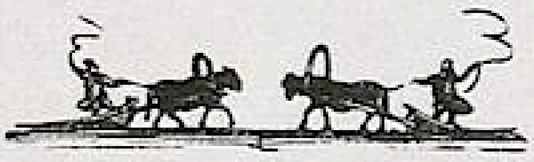
Es ist eine eigentümliche Welt, in der die Künstler in dem neuen Rußland schaffen. Nicht der Kampf der Richtungen unterscheidet sie vom Westen, sondern die neue Wirklichkeit, die so grundverschieden von dem ist, was wir kennen. Die Kunst ist dort einbezogen in das ganze System der Volksaufklärung der werktätigen Bevölkerung. Daher stehen dem jungen Menschen, der sich der Kunst widmen will, alle Möglichkeiten offen, seine Begabung zu entwickeln, da der Unterricht am Wchutemas (höhere kunsttechnische Werkstätten) und in den verschiedenen Kunstschulen, Kursen unentgeltlich ist und der Staat auch meist für den Unterhalt der Schüler sorgt. Während des Studiums ist der Schüler, der nicht nur eine rein künstlerische, sondern auch eine allgemein bildende und politische Ausbildung erhält, nie vom Leben getrennt, sondern immer mit dem sehr kraftvollen Leben am Aufbau der neuen Ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



A. I. KRAWTSCHENKO
Zu Gogol „Der blinde Musikant"

hältnisse verbunden. Er weiß daher, wenn er das Studium beendet hat, zumeist schon, wohin er gehen wird, er steht gewöhnlich schon als Schüler mit dem Theater, der Akademie oder anderen Kunststätten in ziemlich enger Berührung. Der Künstler findet sehr leicht Beschäftigung, da



der Staat ihm die Möglichkeit gibt und geradezu verlangt, daß er am Aufbau des Lebens der neuen Gesellschaft mitarbeitet, daß er an der sogenannten „kulturellen Revolution" teilnehme, Wissen und Kenntnisse, aber auch Kunstgenuß in die breitesten Schichten der Bevölkerung mit hineintrage.

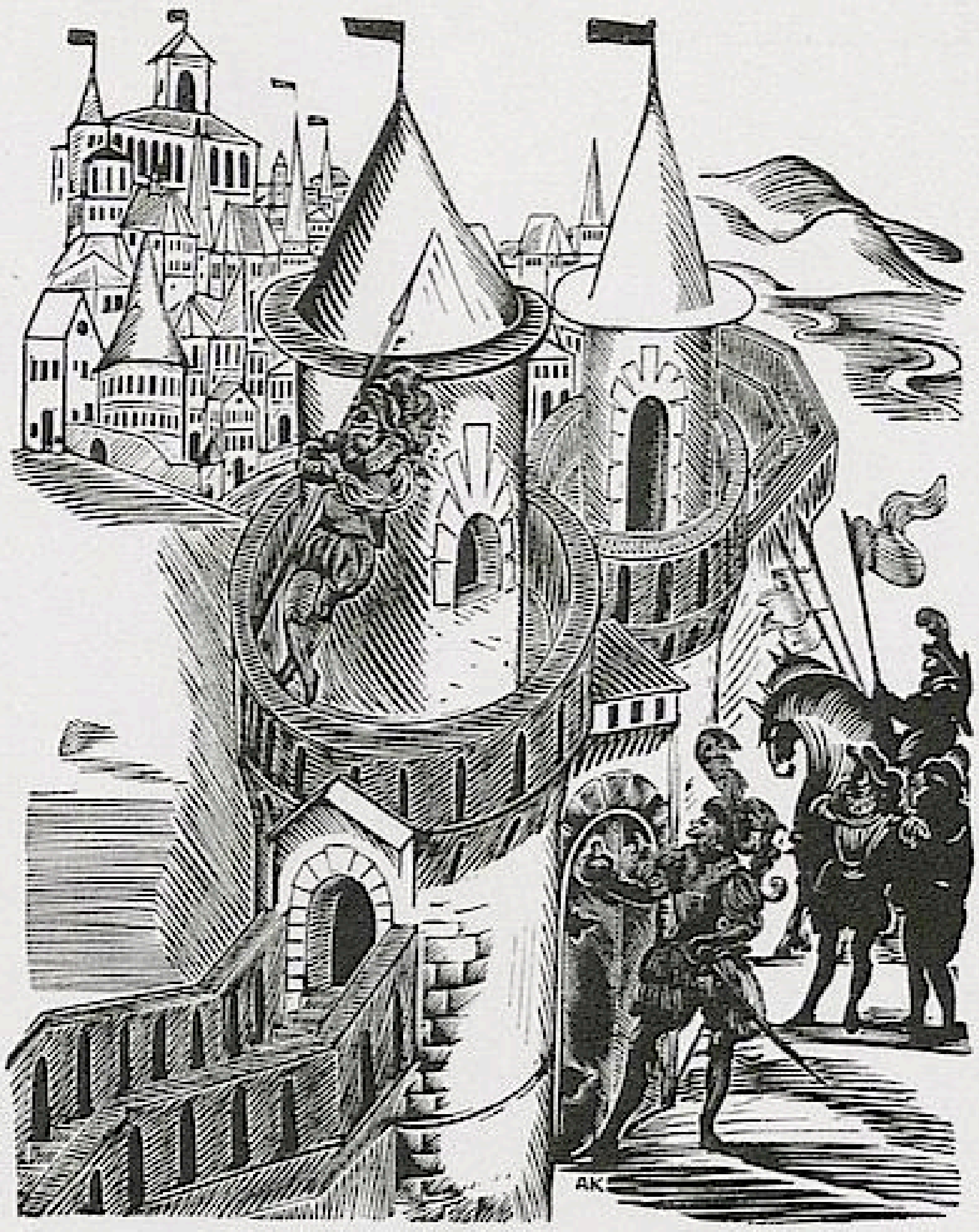
Die Kreise, deren Kunstbedürfnisse zu befriedigen sind, haben sich vollkommen geändert. Nicht Mäzene oder Einzelpersonen, sondern der Staatsverlag (das größte Verlagsinstitut der Welt), die Akademien, bibliophile Gesellschaften, Museen jeder Art, die Gewerkschaften, die immer zahlreicheren Klubs, Arbeiterhäuser, staatliche Institutionen, der Rat der Volkskommissäre sind heute Auftraggeber des Künstlers. Trotz der in Moskau besonders krassen Wohnungsnot besitzt fast jeder Künstler sein Atelier, für die Kunstschüler sind eigene Wohnhäuser geschaffen worden. Die Künstler sind in der Gewerkschaft der „Arbeiter der Kunst" vereinigt. Diese Gewerkschaft umfaßt nicht nur die schaffenden Künstler, sondern auch die Angestellten und Bediensteten der Kunstschulen und Akademien und untersteht dem Volkskommissariat für Volksaufklärung (Unterrichtsministerium). Die Delegierten der Künstlergewerkschaft haben ihre Sitze in den Sowjets, sind also mittätig an den Geschicken des Landes.

Die Atmosphäre, in der das künstlerische Schaffen vor sich geht, ist auch höchst eigenartig. Sie wird bestimmt von den Lebensbedingungen der neuen Welt, in ihr spielt sich die Tätigkeit der künstlerischen Gruppen ab. Die stärkste ist die künstlerische Gruppe der A. Ch. R. R. (Assoziation der Künstler des revolutionären Rußlands), deren Aufgabe es ist, die realistische Genremalerei zwecks Wiedergabe des neuen Geschehens wieder zum Leben zu rufen. Krawtschenko gehört ebenso wie Faworski der Moskauer Vereinigung der „Vier Künste" an, die neben der Gruppe „Das Leben" eine bedeutende Rolle spielt.

Die innige Zusammenarbeit aller Zweige und Arten der Kunst, persönlicher Kontakt sowohl der Künstler untereinander als auch mit den Führern der Gesellschaft und der Politik ist ein ständiger Quell der Anregung. Im Atelier Krawtschenkos trifft man viele Fremde aus der Provinz und dem Ausland neben Künstlern, Professoren und Intellektuellen. Als treue, verständ-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

nisvolle Mitarbeiterin steht ihm seine Frau zur Seite.



Aleksej Iljitsch Krawtschenko, der heute 40 Jahre zählt, ist bäuerischer Herkunft. Mit sechzehn Jahren kam er aus seinem Heimatsort in die Moskauer Malerschule. 1905 fährt Krawtschenko nach München. Diese Stadt und ihr künstlerisches Milieu üben auf ihn einen nachhaltigen Einfluß aus. Wie die meisten jungen Maler fährt auch Krawtschenko nach Beendigung seiner Studien nach Italien, wo er viel sieht, lernt und arbeitet. Mit Hilfe eines Stipendiums unternimmt er in den Jahren 1913/1914 zusammen mit dem berühmten Tiermaler Watagin eine Reise nach Indien, Ceylon, Japan. Unter dem Eindruck dieser Erlebnisse entsteht eine Reihe von Werken, die er aber erst im Jahre 1917 in Moskau ausstellen kann.

Im Krieg ist Krawtschenko an der Front als Sanitätssoldat tätig und sammelt viel Material aus dem Frontleben. Als der Umsturz kommt, wird auch er von der Sowjetregierung herangezogen; in seiner Heimat an der Wolga wird er zum Verwalter eines Provinzmuseums bestellt, das er reorganisiert und dessen Bestände er bedeutend erweitert. Dann ergreift der Bürgerkrieg auch seine Heimat. Dort an der südöstlichen Front arbeitet er gleich den meisten jungen russischen Künstlern dieser Zeit für die Armee, schafft an der von ihm reorganisierten Kunstschule mit seinen Schülern Porträts der Revolutionsführer, revolutionäre Plakate mit agitatorisch-künstlerischem Einschlag und andere künstlerische Behelfe des revolutionären Kampfes.

Ausschließlich Graphiker ist Krawtschenko erst seit dem Jahre 1918. Den ersten größeren Erfolg, der die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf ihn lenkte, hatte er mit seinen Exlibris auf Holz, die ihn zum ersten Buchillustrator prädestinierten. Zu seinen bekanntesten Illustrationen gehören: „Heimchen am Herd" von Dickens, „Hölzerne Königin" von Leonow, „Meister Floh" von E. Th. A. Hoffmann und „Porträt" von Gogol, bezaubernd in ihrer Phantastik, ihrer Lyrik, Komposition. Zu den besten Blättern gehört auch die Serie der „Phantastischen Erzählungen", die voll sind von eigentümlicher Dynamik, Originalität, Romantik, voll starker Kontraste von Licht und Schatten.

Krawtschenko, der Meister des russischen Holzschnittes, ist dem Ausland durch russische Ausstellungen in Paris, Leipzig, Wien und in den letzten Jahren in Amerika gezeigt worden. Sein ungeheurer Fleiß, seine Arbeitsfreudigkeit dürfen die Welt noch ein reiches Schaffen dieses großen Talentes erwarten lassen. Dr. S. Tocker, Wien

A. I. KRAWTSCHENKO
Illustrationen zum „Tyl Eulenspiegel"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. I. KRAWTSCHENKO. SOMMER. HOLZSCHNITT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

K. HARALD ISENSTEIN. BÜSTE MARCUS BEHMER

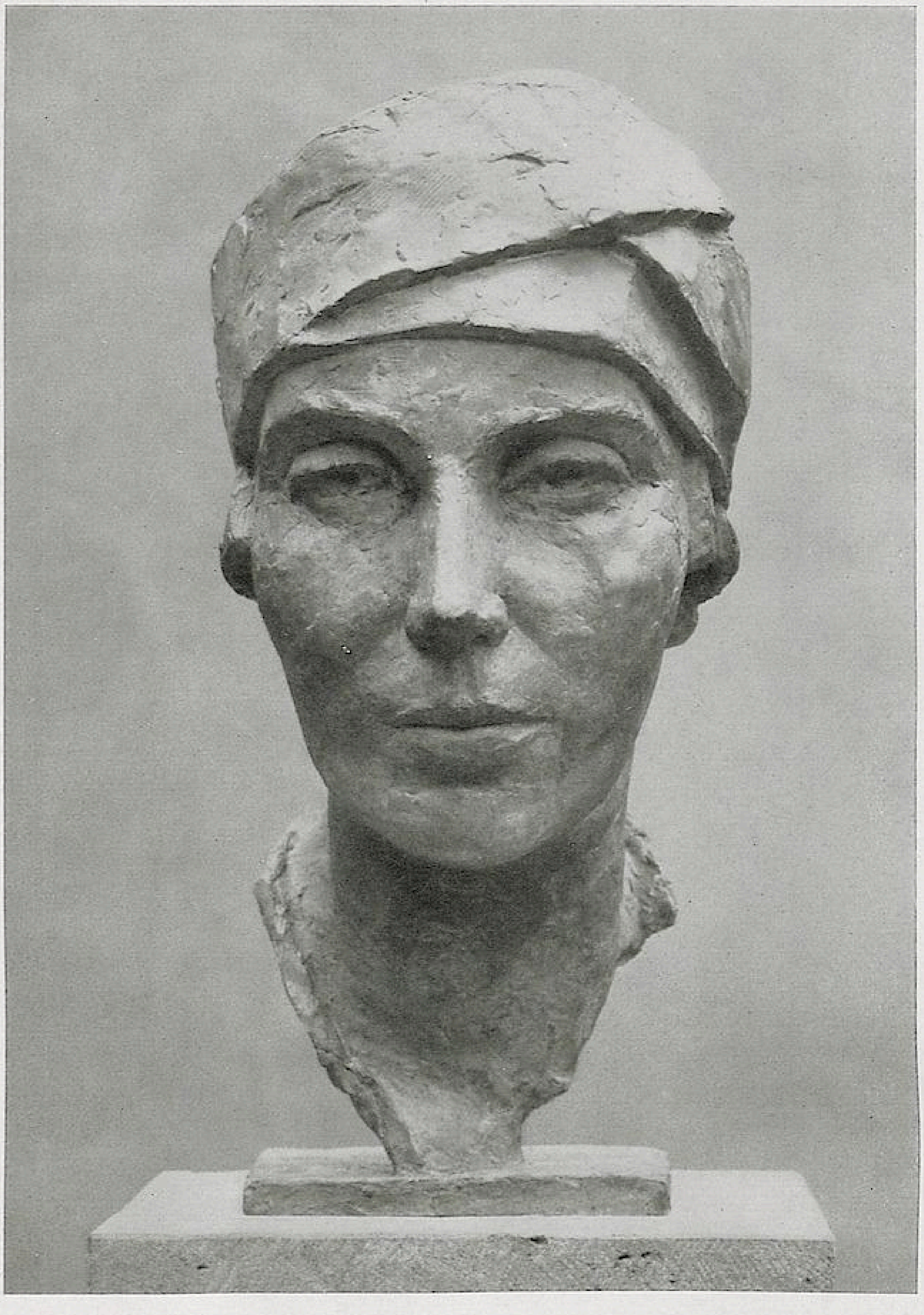
PLASTIK-AUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

Die Plastik nimmt im Kunstschaffen der Gegenwart eine besondere, ja zuweilen führende Rolle ein. Wiedererwachtes Gefühl für das Körperliche, ein neues Raumempfinden stellt die Bildhauer heute in die vorderste Reihe. Namen wie Barlach, Kolbe, Scharff usw. hat die Malerei wenig gleichwertige zur Seite zu stellen.

Man erkennt dies auch angesichts der Plastik-Ausstellung der Berliner Sezession. 167 Skulpturen sind ausgestellt. Die hellen Säle in der Tiergartenstraße haben eine feine und erlesene Ruhe durch diese Veranstaltung empfangen. Eine Anzahl beachtlicher künstlerischer Persönlichkeiten sind vertreten. Die überragende Leistung fehlt. Wesentlich diesmal ist das verhältnismäßig hochliegende Durchschnittsniveau.

Vorherrschend ist die Kleinplastik. Was man findet, ist eigentlich Kammermusik. Die Kleinplastik beansprucht in der gegenwärtigen Bildhauerei den breitesten Raum. Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten sind sicher hierfür die gewichtigsten Gründe. Monumental-Plastik findet heute keine Abnehmer. Dagegen hat die kleine Skulptur gerade in den Wohnungen ein wenig die Bilder verdrängt. Der Grund liegt wohl mit daran, daß in der Bildhauerei der Dilettantismus leichter nachkontrollierbar ist als in der Malerei. Das Publikum ist mißtrauisch geworden. Nicht ohne böse Folgen haben viele Talente in den letzten zwanzig Jahren Respekt und Gutgläubigkeit des breiten bürgerlichen Käuferpublikums genasführt. Plastiken in ihrer strengen Raumgesetzlichkeit bieten sicherere Kriterien als Gemälde, bei denen ein Spaßvogel durch ungewöhnlichen Farbauftrag Kunst-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL ALBIKER. FRAU MIT TURBAN

Berliner Sezession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KURT EDZARD. STEHENDE MIT ERHOBENEN ARMEN

Berliner Sezession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

absichten vorgaukeln kann. Die abstrakte Plastik widerlegt die Feststellungen nicht. Hier liegt zwar ernstes Wollen vor. Aber die Experimente, die hier noch gemacht werden, kommen post festum. Die Schlachten wurden auf anderen Feldern geschlagen. Die abstrakte Plastik ist tot. In der Sezession trifft man vor allem auf bekannte Bildhauer. Man findet Thorak, de Fiori, Isenstein, Sintenis, Karsch. Mit den bereits in der Akademie ausgestellten größeren Arbeiten von René Sintenis, dem vorwärtsstürmenden Böckchen mit seinem Zottelfell und dem verschlafenen, hilflosen Esel hat die Bildhauerin versucht, über die anmutige, spielerische Liebenswürdigkeit ihrer kleinen Figuren hinauszugehen und die Tiere in ihrem Eigenleben, ihrer animalischen Wesensart zu zeigen. Josef Thoraks Wachsplastiken in ihrer feinen Durcharbeitung von Licht und Schatten vereinen Spannung und Lässigkeit und haben einen leisen, hörbaren Atem, der ihre Lebendigkeit erweist. Ernesto de Fioris Bedeutung als Bildhauer kann man unter anderem in der großen Figur eines schreitenden Mannes ahnen, die den Saal beherrscht. In der Kühnheit dieser Gestalt zeigt sich der Mut zu einem größeren Unterfangen. Fiori nennt sie Adam und es ist etwas darin vom ewig Männlichen, das sich mit der Erde und dem Himmel auseinandersetzen muß. Die Figur ist vorläufig eine Art monumentaler Skizze. Man müßte wünschen, daß der Bildhauer zu einer sorgfältigen Durcharbeitung in anderem Material Gelegenheit fände.

Von Edwin Scharff ist die Bronze eines hockenden Mädchens zu sehen. Sie vereint Kraft und Ausgeglichenheit. Nicht alle Künstler sind hier mit ihren besten Dingen vertreten. Maillol nicht, noch Mataré, dessen Holztiere man noch hätte zeigen müssen, noch die Russin Dora Gordine, eine außerordentliche bildhauerische Kraft.

EDWIN SCHARFF. HOCKENDE. BRONZE
Berliner Sezession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ CLAUS. MASKE. KUPFER GETRIEBEN

Berliner Sezession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS STANGL. PORTRÄTBÜSTE

Berliner Sezession

Interessant ist die Begegnung mit einer älteren Bronze, die der Maler Pechstein geschaffen hat: „Kopf eines Läufers". Dieser kleine Kopf mit seinem aufgerissenen Mund, vorwärtsjagend, mit gespannten Nerven, beweist in seiner schnittigen Modellierung die plastische Fähigkeit dieses Künstlers. Der Münchner Hans Stangl hat eine kleine Frauenbüste in Zement ausgestellt, mit feiner Geschlossenheit und Intensität des schlichten Ausdrucks.

K. H. Isenstein stellt einen Porträtkopf von Marcus Behmer aus, eine physiognomisch sichere, durchlebte Arbeit, die bei aller Rundlichkeit des Modells eine Zuspitzung erfahren hat, die diesem Kopf Charakter und Intensität des Ausdrucks verleiht. — Man freut sich, nach längerer Zeit auch wieder einmal den Züricher Hermann Haller zu sehen. Der bemalte Stukkokopf einer Frau zeigt die strenge Anmut und zärtliche Härte des Bildhauers. Rudolf Belling ist durch eine Bronze des Boxers Schmeling gut vertreten. Neue Arbeiten von Emy Roeder, vor allem die kniende Frau, erweisen die schlichte und ehrliche Kraft dieser Künstlerin. Kurt Edzard hat unter anderem eine stehende Frau mit erhobenen Armen ausgestellt, einen strengen, vertikal errichteten Akt, der eine feine Gliederung besitzt. Gerhard Marcks, eine Kinderplastik von August Rhades, Laurent Keller, Milly Steeger, bereits bekannte Namen, verdienen herausgehoben zu werden.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO LILJEFORS. SOMMERNACHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO LILJEFORS. WILDENTEN

BRUNO LILJEFORS ZUM 70. GEBURTSTAG

GEBOREN 14. MAI 1860 ZU UPSALA IN SCHWEDEN

Es gibt in der Natur Schönheiten, die von fast allen Menschen als solche empfunden werden. Ein Fohlen steht bei der Mutterstute auf der abgezäunten Wiese und jeder der Vorübergehenden denkt sich — wie schön! Ein anderes Beispiel. Der Sturm tobte während der Nacht um die Berghütte. Gegen Morgen hatten Regen und Wind aufgehört. Noch klebten die Nebel an den Wänden. Zweifelnd schauten die Touristen durch die Fenster, doch der Führer war der Ansicht, daß man gehen könne. Nach 3 Stunden bequemen Steigens war der Gipfel erreicht. Strahlende Sonne. Keine Wolke am Himmel. Weithin Sicht. Die Bergspitzen mit Neuschnee bedeckt. Alles herb in der Farbe und wuchtig in der Form. Ein Anblick — schön, unendlich schön! Ein drittes Beispiel. Im Botanischen Garten blühen die Rosen. Einige hundert Quadratmeter Buschrosen und Hochstämme. Vielerlei Arten und Farben vom zartesten Weiß bis zum dunkelsten Rot. Alles in voller Blüte. Auf den Wegen stehen stille Menschen. Sie gehen langsam von Stock zu Stock. Die Leute kennen sich nicht und doch fühlen sie sich hier verwandt. Zufriedene Blicke begegnen sich und sagen: Ist das nicht alles schön?

Es gibt eine Schönheit in der Natur, die weder dem Zeitgeschmack noch der Mode unterworfen ist. Viele Menschen besitzen das Gefühl für solche Schönheit. Zu allen Zeiten hat es aber immer nur wenige gegeben, welche die Begabung hatten, etwas so wiederzugeben, daß es den dauernden Schönheitswert in sich hat.

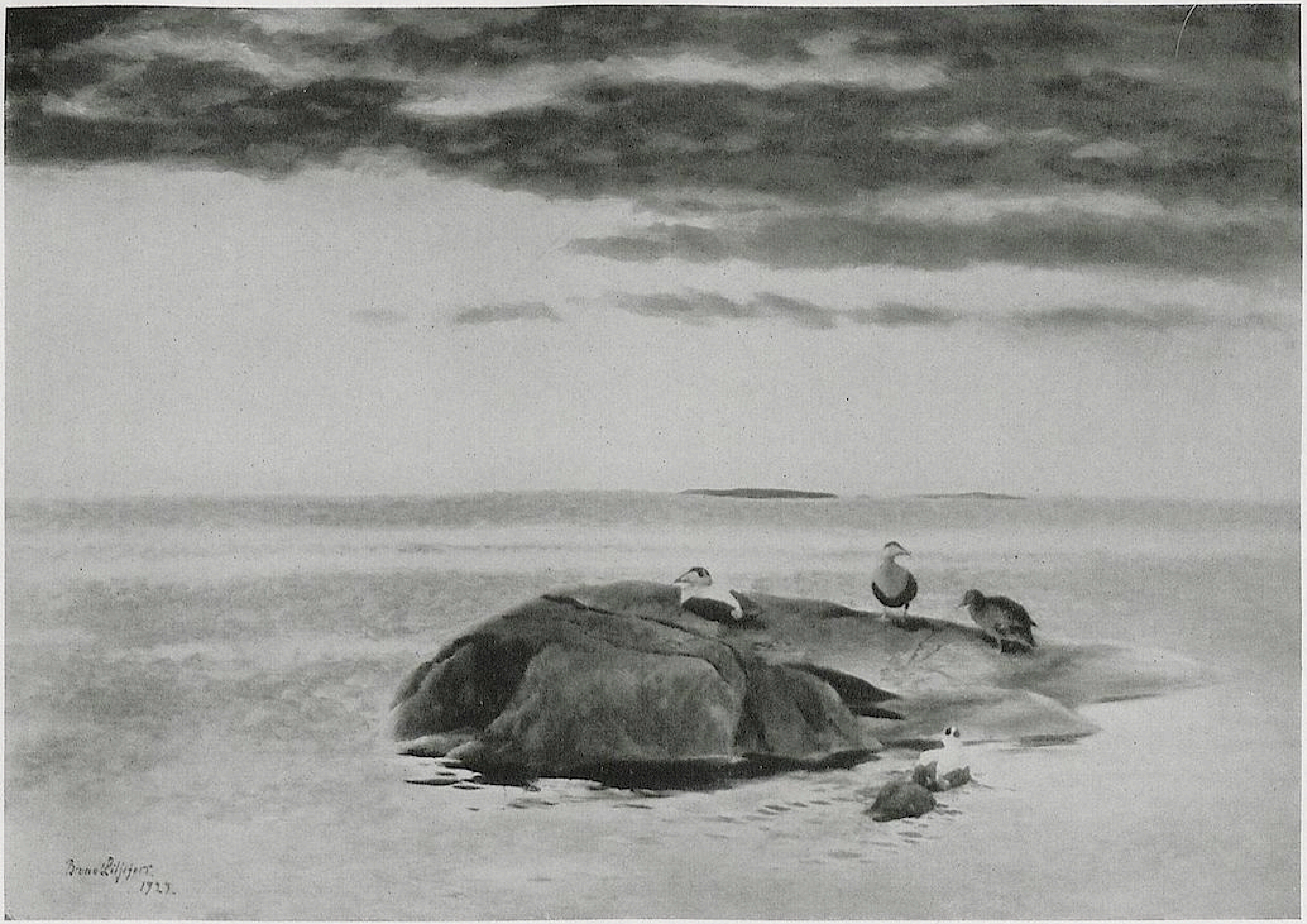
Menschen, Tiere und teilweise auch die Landschaft haben sich im Laufe der Jahrhunderte verhältnismäßig wenig verändert. Wir kennen Falken und Paviane von den alten Ägyptern, Skulpturen in Marmor und Bronze, bei denen wir uns wundern, daß sie schon vor vielen tausend Jah-

Wir verdanken die photographischen Vorlagen für die Liljefors-Abbildungen der Hofbuchhandlung C. E. Fritze, Stockholm, die über Liljefors eine reichillustrierte Monographie von K. E. Russow verlegt hat.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO LILJEFORS. FUCHS IM SCHNEE

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



34*

BRUNO LILJEFORS. EIDERENTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO LILJEFORS. BIRKHÄHNE

ren gefertigt worden sind. Nicht die Qualität des Materials, sondern die in dem Kunstwerk enthaltene Schönheit erregt unsere Bewunderung. — Auf dem Wüstensand in der Nähe von Kairo liegt der Kolossalkopf einer Göttin. Ein Marmorbildwerk von enormen Ausmaßen. Die geöffneten Augen blicken in die Ewigkeit und die Lippen geben das Lächeln einer Sphinx. Der Ausdruck des Gesichts ist friedlich, vornehm, ruhig — göttlich. Zeitlose Schönheit.

Und unsere Tiere in Feld und Wald, sind sie nicht alle schön? Gewiß sind sie schön, aber es ist für einen Städter so schwer, die Tiere nicht nur als Lebewesen, sondern auch als Schönheit zu sehen, denn erstens hat er meist keine Zeit und zweitens hat er's oft auch nicht gelernt. Schäfer, Jäger und Fischer, Leute die beruflich viel in der Natur sind und beobachten, haben meist einen guten Blick dafür. Reißt sich nun der Stadtmensch einmal von seinem Betrieb los und setzt sich hinaus, um Wild zu sehen, dann wird er nach kurzer Zeit schon ungeduldig, wenn er glaubt, daß er sein gutes Fernglas umsonst mitgenommen hat. Er wartet ja auf einen Hirsch oder mindestens auf ein Dutzend Rehe. Nichts regt sich weit und breit. Endlich kommt etwas in der Ackerfurche — aber es ist nur eine Katze. Eine ganz alltägliche Katze. Ein Tiger wäre natürlich interessanter, eine Katze sieht man ja täglich. Sie setzt sich. Im Gras und Moos sind schöne braune, grüne, orange und graue Farben, nicht sehr stark voneinander unterschieden — aber schön. Auch die Katze hat gewiß schöne Farben. Weiter entfernt kommt ein Fasanengockel unverhofft vor einem kleinen Tannenbäumchen. Der grüne Hals und die kupferrote Brust glänzen metallisch — nun ist er wieder unsichtbar, dafür schiebt sich etwas anderes durch die grauen Stengel — eine Fasanenhenne. Sie bleibt stehen vor einigen Tannenzweigen, an denen fast alle Nadeln abgefallen sind. Das Auge der Henne glänzt wie eine reife Beere. Die graubraunen Federn haben dunkle Ränder. Auch in dem Ästewirrwarr gibt es helle und dunkle Flecken, ein Filigranwerk, das die Zeichnung der Henne wiederholt — Mimikry. Dies alles zusammen gesehen mit dem silbrigen Grau einer Distel und dem stumpfen Grün der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO LILJEFORS. HASE IM SCHNEE

Tannennadeln — ist das nicht schön? Natürlich ist das alles schön, aber man muß die Schönheit sehen können und empfinden.

Liljefors hat in seinen Bildern mit den Brachvögeln, Strandläufern, Enten, Schnepfen usw. alle diese Schönheiten gegeben. Ohne Aufdringlichkeit, ohne Pinselakrobatik, ohne Mätzchen, so einfach, so bescheiden und so reich wie die Natur selbst.

Vor 25 Jahren sah ich das erstemal ein Original von Liljefors (in der Galerie in Dresden). Ein Fuchs, der einen Schneehasen abgewürgt hat. Eine verschneite Landschaft im Dämmerlicht, ein weißer Hase, der sich in der Farbe nur ganz wenig vom Ton des Schnees trennt und ein Fuchs mit einem flaumig zarten Haarkleid, in dem aber ein Körper steckt, der einen Hasen tragen kann. Und der ganze Vorgang, der sich hier abgespielt hat? — ein Naturgeschehen, eine ganz selbstverständliche Sache, ohne jede Sentimentalität, aber mit Vornehmheit gesehen und gegeben. — Schönheit.

1909 war in München und anderen Städten eine Kollektivausstellung von etwa 45 Bildern zu sehen. Meist große Formate. Adler, Wildgänse, Eiderenten, Schwäne, Auerhähne, Füchse, Hasen, Birkwild usw.

Als Vorwort zu einem Album mit farbigen Reproduktionen (vergriffen) schrieb Liljefors selbst: „Ich habe seit meiner Kindheit eine eigentümliche und starke Hinneigung zu allem, was in der Natur kreucht und fleucht. Das zwingt mich, es wiederzugeben und mich immer wieder damit zu beschäftigen. Ich werde angezogen von dem ausdrucksvollen Bild des Ebenmaßes und der Vollkommenheit in ihrer Eigenart, und von ihrem Zusammenhang mit der umgebenden Natur. Ihre Form ist fest und vornehm in ihren Konturen, die Bewegungen sind maßvoll — nie unruhige Überstürzung, selbst beim schnellsten Tempo, welches das Äußerste fordert — und ihre Mechanik ist so gut und konsequent durchgeführt, daß eine Stellung nie unschön wird, sondern jeder Bewegungsablauf zu einer Reihe von Schön-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO LILJEFORS. WINTERHASE

heitsoffenbarungen. Je schneller das Auge des Beobachters ist, desto mehr Schönheit gelingt es ihm zu erfassen und doch hat er letzten Endes ein Gefühl von Wehmut, weil ihm das meiste entgeht. Die Farben des Haar- und Federkleides — ganz abgesehen von der schützenden Ähnlichkeit, welche an und für sich ein wunderbares Kapitel ist — wirken wie ein gesammelter Grundcharakter in der Landschaft. Wenn ich im Frühling einen gesprenkelten Brachvogel sehe, draußen in der weiten Sumpflandschaft neben den grauen Blütenreihen und den Wellenkreisen auf den Wasserflächen, so erscheint er mir wie die verdichtete Form in der Natur, die ihn umgibt und sein langhallender, wehmütiger, aber klangvoller Lockton hat gleichsam irgend etwas zu tun mit der Perspektive der verklingenden Ferne. So organisch scheint der Zusammenhang zwischen Wild und Umgebung, daß z. B. ein Hase, der aus dem Lager gestoßen wird und im Terrain forteilt, wirkt, wie eine Frucht, die aus ihrer Hülle springt. Die Enten im undichten Wasserschachtelhalm gleiten vorwärts im gleichen Rhythmus wie die einlaufenden Wellen, und des Jägers Auge verwechselt sie leicht, bis endlich die Silhouette von unverkennbarer Form durch die Spiegelung des Mondes schwimmt. Die ruhig fortschreitenden Bewegungen sind bezeichnend für das frei lebende Tier. Der Fuchs kommt durch ein Gebüsch, nicht sich vorwärts knuffend wie ein Hund, sondern weich, den Linien des Bodens folgend und ohne den Schneehang auf Zweig und Halm zu stören. Die Bekassine, die zu ihren Eiern will, wächst sozusagen aus dem Gras . . . .“ usw. usw.

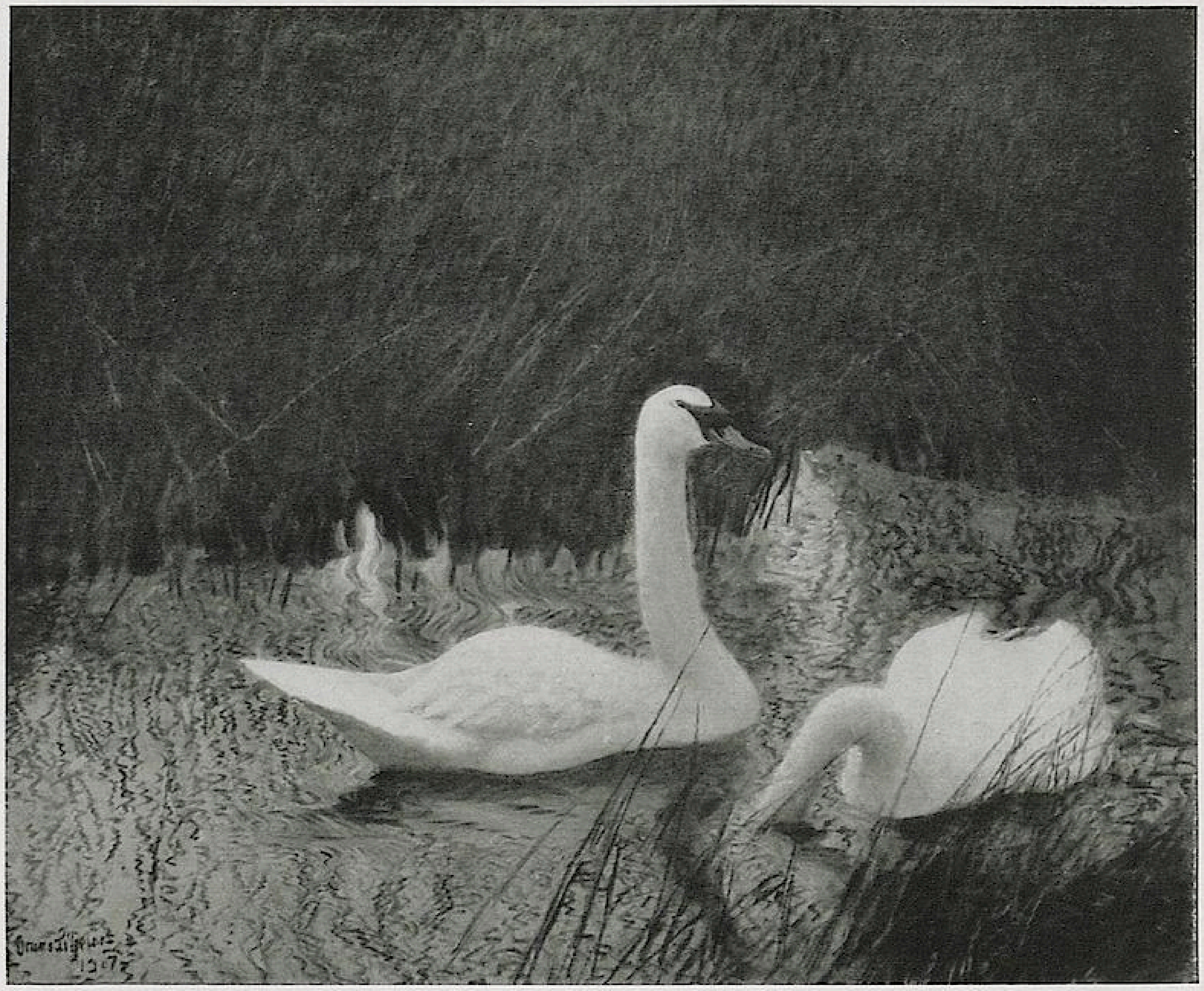
So klar wie Liljefors das Tier und die Natur sieht, so einfach und unkompliziert ist auch seine Malerei. Sein zeichnerisches Können und sein vornehmes Farbenempfinden ließen Bilder erstehen, die alle jene in der Natur vorhandene Schönheit in sich tragen. — Zeitlose Kunst.

Eugen Oßwald

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO LILJEFORS. LAUERNDER FUCHS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BRUNO LILJEFORS. SCHWÄNE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kunst für Alle, Jahrg. 45, Heft 9, Juni 1930

BRUNO LILJEFORS. ADLER, EINEN HASEN JAGEND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX UNOLDS MOSAIKBILDER FÜR DEN DAMPFER „EUROPA"

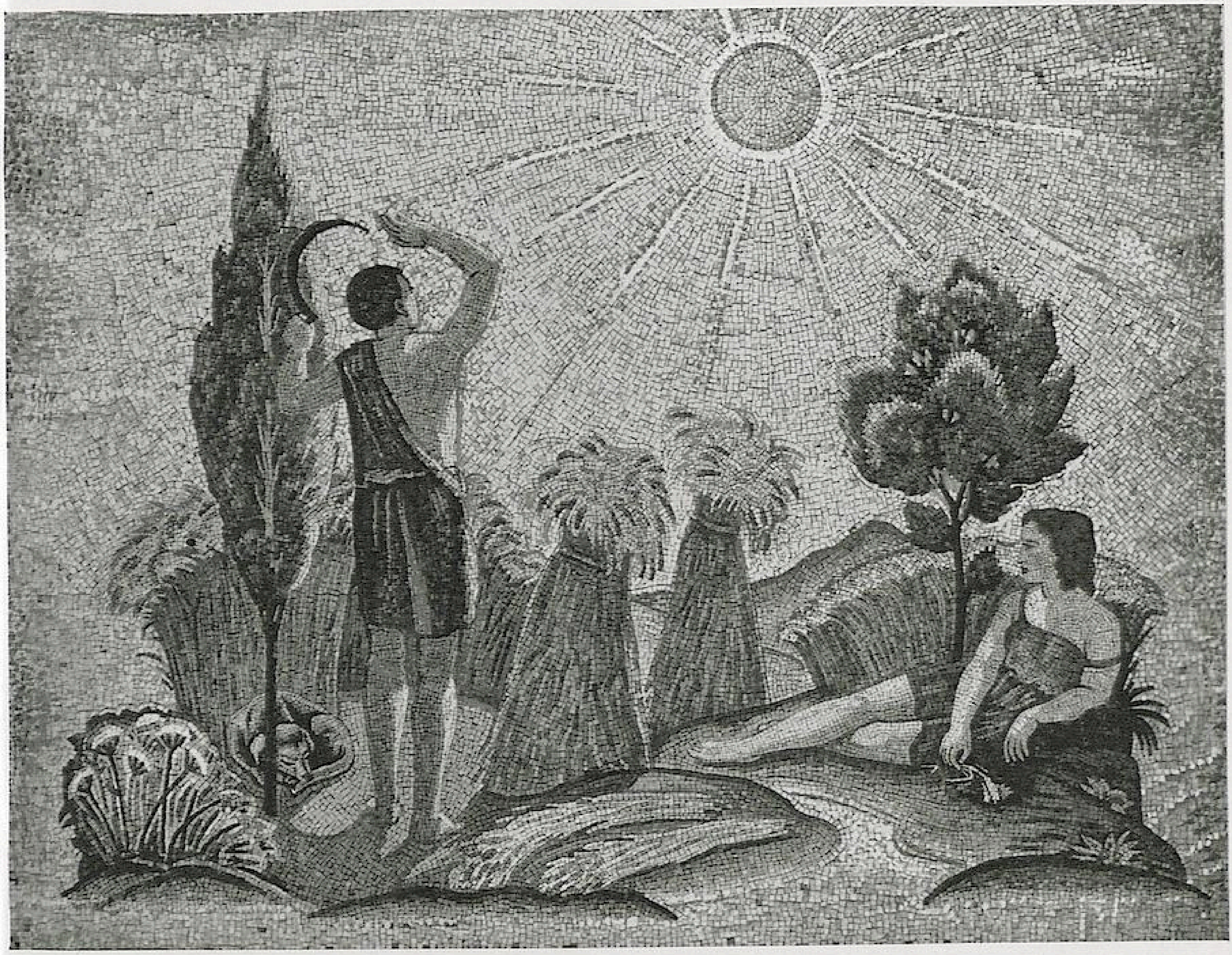
Man sollte einmal ernstlich der Frage nachgehen, ob der festliche, schönheitsvoll schmückende, mit einem Wort jener viel berufene dekorative Zug der Münchner Malerei nicht im Grunde landschaftlich bedingt ist. Genau genommen müßte man „atmosphärisch" sagen, denn Luft und Licht einer Gegend sind für den Maler noch wichtiger als die Formation des Bodens und die Art der Vegetation. In vielen Fällen ist ja der geradezu schulbildende Einfluß des atmosphärischen Lebens gewisser Gegenden durch die Geschichte längst erwiesen. So hat auch das gebirgsnahe München seine eigene Atmosphäre. Hier wird das Licht nicht wie im silbrigen Dunst von Paris reich und zart gebrochen; die Luft ist hier trocken und durchsichtig rein, so daß die Farben, rauschend und festlich, ihre ungebrochne Kraft entfalten können. Dann steht die Welt, aller Einzelreize entledigt, nur noch in wenigen großen getönten Silhouetten da, erscheint als gleichnishaft unwirkliche „Dekoration", als funkelndes „Schmuckstück" vor der Reinheit des Himmels.

In diesem Ursinn des Dekorativen hat Max Unold seine Entwürfe zu den Mosaikbildern für den Dampfer „Europa" gestaltet. Jedes von ihnen gibt ein charakteristisches Stück Natur, aber ins Typische vereinfacht, gleichnishaft verdichtet und in eine Sphäre erhoben von fast homerischer Größe und Unschuld. Ein „Morgen" ist da mit äsendem Wild und aufsteigendem Vogelflug, die junge Sonne zu begrüßen; das Gestirn des „Mittags" brütet sengend über einem Garbenfeld; der „Abend" kündet Heimkehr, Heimkehr der Menschen, der Vögel und des müden Lichtes; die „Nacht" ist das Lied eines raunenden Gewässers zwischen blauen Bergen, das ruhende Lämmer belauschen und in das der Mond sein milchiges Silber tropft. Mit diesen Bildern der Natur in ihrem reinen zuständlichen Sein ist jeweils ein schlichtes ursprüngliches Tun der Menschen verbunden: Fischer, die das wasserschwere Netz heben und die Beute in der Büchse bergen, die Rast der Mäher in der Mittagsglut, das Heimwärtswandern der Jäger am Abend und die nächtliche Wache des Hirten bei der wärmenden Flamme. Wahr und zugleich unwirklich wie ein lyrisches Gedicht wirkt jede der vier Szenen, die etwas von antiker Harmonie atmen und doch den prickelnden Reiz moderner Geschmackskultur durchaus verraten. Die Farbe tut das ihre dazu, auf funkelndem Goldgrund entwickelt sich die fein abgestimmte Farbskala, die zarte Dreiklänge mischt und reizvolle Übergänge vermittelt: hellstes Blau etwa gemischt mit tiefem Azur und dunklem Blaugrün, hinüberklingend nach lichtem Türkisgrün, das sich mit blassem Rosa und vollem Englischrot zu einem eigenen Akkord verbindet. Denkt man dann noch an die Köstlichkeit der alten gediegenen Technik und die vielfältigen Reize des herrlichen Materials, so hat man eine Vorstellung von der schmückenden, im besten Sinne „dekorativen" Kraft dieser Mosaiks, die wie glitzernde Geschmeide die Wände des Festsaals der „Europa" zieren.

An der Vollkommenheit dieser Mosaikbilder hat keinen geringeren Anteil als der entwerfende Maler die Hand des ausführenden Künstlers, dem die Aufgabe zufiel, die Übersetzung der Entwürfe in das eigentliche Material zu vollziehen. Sie ist das Werk von Wilhelm Pütz, dem Leiter der „Vereinigten Süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei". Die erstaunliche Blüte der mittelalterlichen Mosaikkunst ist nur so zu erklären, daß der entwerfende Künstler und der ausführende Handwerker in einer Person vereinigt waren, also jedes Mosaik aus intimster Materialkenntnis heraus konzipiert und geschaffen wurde. Dieser Idealzustand ist bei dem Charakter des modernen Künstlertums nicht mehr zu erreichen. Es ist schon viel gewonnen, wenn dem Künstler, der den Entwurf liefert, ein Mitarbeiter zur Seite steht, der über eine wirkliche Kenntnis der Gesetze des Mosaiks und über technisch völlig durchgeschulte Hilfskräfte verfügt und zugleich künstlerisches Verständnis hat für die schöpferischen Absichten des entwerfenden Malers. In diesem Sinne fand Max Unold in Wilhelm Pütz einen idealen Mitarbeiter.

Reinhold Lindemann (München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



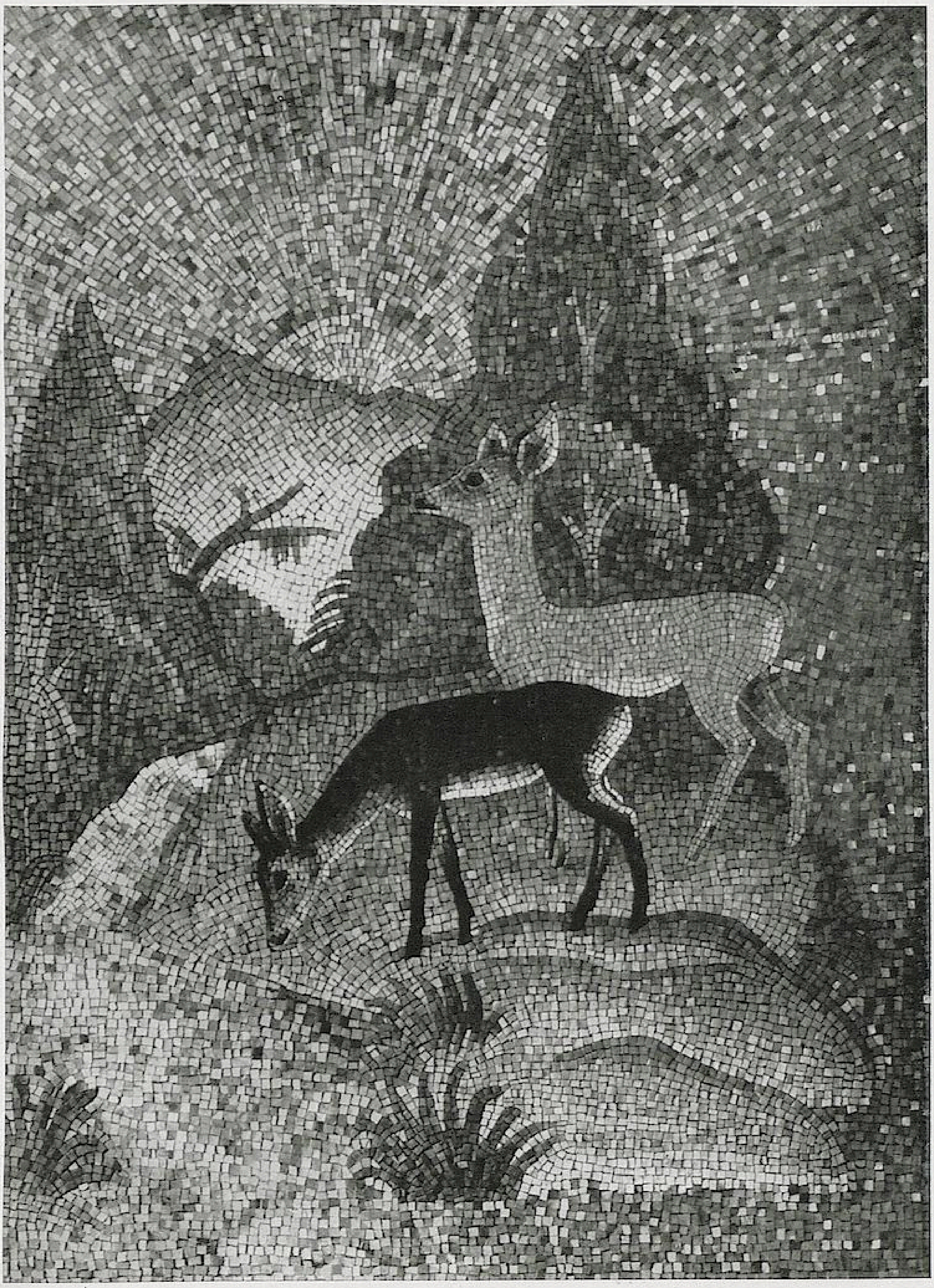
MAX UNOLD. VIER WANDMOSAIKEN FÜR DEN DAMPFER EUROPA DES NORDDEUTSCHEN LLOYD: „MITTAG“

Ausführung der Mosaiken: Vereinigte Süddeutsche Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei München-Solln und Puhl & Wagner, Gottfr. Heinersdorff, Berlin-Treptow

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX UNOLD. WANDMOSAIK „MORGEN“. DAMPFER EUROPA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



DETAIL AUS DEM WANDMOSAIK „MORGEN", S. 276

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX UNOLD. WANDMOSAIK „ABEND“. DAMPFER EUROPA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX UNOLD. WANDMOSAIK „NACHT“. DAMPFER EUROPA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG EHRLICH. BILDNISBÜSTE DER TÄNZERIN GRETE WIESENTHAL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG EHRLICH

Georg Ehrlich (geboren in Wien 1897) scheidet seine Tätigkeit in überaus feinnervige Graphik, nur leicht getönte Zeichnungen, fast nur zwei- oder dreifarbige Aquarelle und höchst vereinfachte, auf zartesten seelischen Ausdruck gestellte Plastik (meistens weibliche Köpfe). Diese so weit auseinanderlaufenden Weisen sind hier noch wie in der Knospe zusammengeschlossen, spiegeln ineinander, ergänzen sich und die Entwicklung geht so vor sich, daß sie sich wie die Blätter einer Blüte leise auseinanderfalten. Dabei ist aber doch jedes Werk in sich konzentriert, jedes ein seelisches Gerüst mit dem Minimum an äußerer Bewegung, dem Maximum an verdichtetem Gehalt. Dadurch wirkt jedes so gesättigt mit Empfindung, so bebend von Leben, fast pointiert, dadurch ist es über das Modell hinaus gesteigert. Meist wird diesem Künstler nur das zur Gestalt, was gewisse zaghafte, verhaltene Empfindungen in gebändigten Wellen, in einem zitternden Hauche über die Oberfläche strömen läßt. Und damit gelangt er zu einer, nicht an der Oberfläche liegenden, aber doch unleugbaren Größe. Wie sie von ihm erarbeitet wurde, verlangt sie das gleiche vom Betrachter. Stille Szenen aus Novellen Dostojewskys tauchen auf. Überall eine bange Stimmung wie im Vorfrühling oder am frühen Morgen, voll von gestauten Kräften, die zum Lichte drängen. Als Fruchtkern empfindet man aber doch die Plastik. Dahin strebt alles, um seine Erfüllung zu finden. Selbst wenn sich Ehrlich, wie in den ungemein weit und groß geschauten Donau-Aquarellen des letzten Jahres, einmal diesem Dienste entzieht, spürt man gerade in der reinen Gegensätzlichkeit noch den andern Pol. Ein Gemeinsames ist doch auch hier: die knappe Vereinfachung, der Zusammenschluß des Mannigfaltigen zu einer einzigen, wie eine Magnetnadel zitternden Empfindung.

So wird das ruhige Wachstum von Jahr zu Jahr durch das Notwendige, Organische dieser Entwicklung verbürgt. Ehrlich wird immer bedächtig von innen heraus schaffen, mit Fingern, selber wie Sonnenstrahlen fein empfindlich, die Oberfläche modellieren und darauf in klarer, künstlerischer Bewußtheit das Licht derart lenken, daß es die subtilsten inneren Bewegungen heraufzieht. Denn ihm ist es nicht darum zu tun, den Körper darzustellen, sondern den Geist. Den Körper so durchscheinend zu machen, daß sich nun das Licht von innen mit dem von außen vermählt, ist ihm die Aufgabe des Bildhauers.

Da ist der Kopf einer Bäuerin. Im breiten, widerstandslosen Lächeln des Mundes und der Augen fühlt man die geduldige, mütterliche Erde, nahrhaft und köstlich wie das Brot. Schwere der Sinnlichkeit ist in der leuchtenden Bronze in bewußtlos hinträumende Kraft umgegossen. Bewußtere Verträumtheit umwölkt den spröden, knabenhaften Mädchenkopf. Das Licht gleitet in breiteren Flächen dahin, wird wie von stummem Trotz zurückgeworfen. Gesammelte Ruhe glänzt aus dem Frauenbildnis: verschlossener Bergsee im leise drängenden Hauch des Vormittags. Dagegen im Antlitz der Tänzerin Grete Wiesental ein breites, offenes, hingegebenes Kommunizieren mit dem All, das Licht strömt wie durch einen Kristall hindurch, es ist vom festen Willen aufgesogen, aber von unstillbarer Sehnsucht überschattet. Und in alten Frauen, die er auch gerne gestaltet, schließt sich alles wieder zu, jeder Zug in Miene und Haltung ist von Ergebenheit ohne Bitterkeit bestimmt.

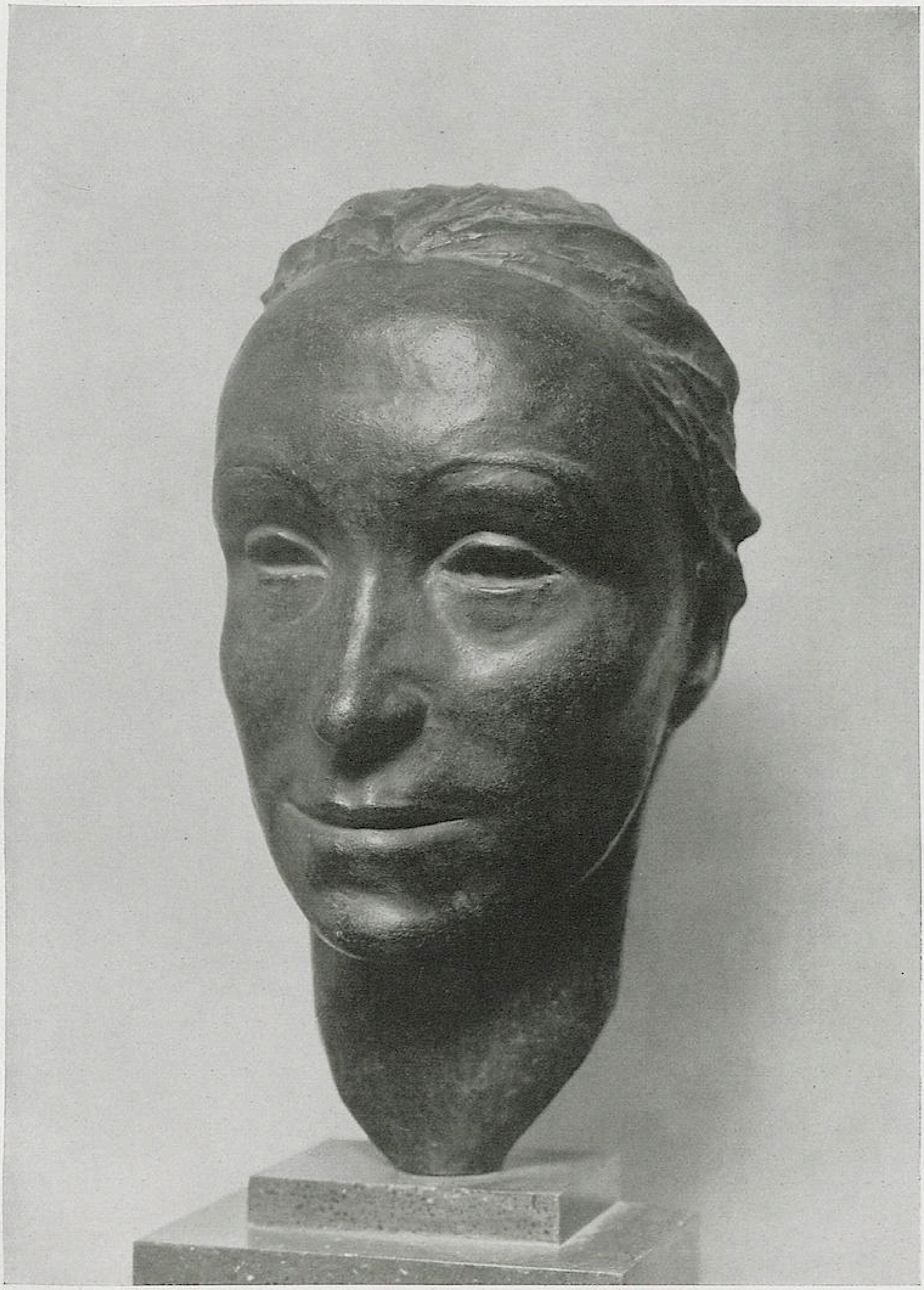
So umgrenzen diese wenigen Proben einen jungen, energisch emporstrebenden Künstler, der sich die schlichteste Sachlichkeit und zugleich durchfühlteste Innerlichkeit zum Ziele gesetzt hat, weil er sie als das Gebot seines Wesens erkannte. Einer, der es sich schwer machen muß, weil nur das Schwere seine tiefsten Kräfte aufruft. Einer, der aus den verborgensten Quellen des Herzens schöpft. Daher der leidenschaftliche Ernst in seinem Werke, doch so durchhellt, daß er von Freudigkeit nicht zu unterscheiden ist.

Dr. Franz Ottmann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG EHRLICH. BÜSTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG EHRLICH. KOPF EINER BÄUERIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

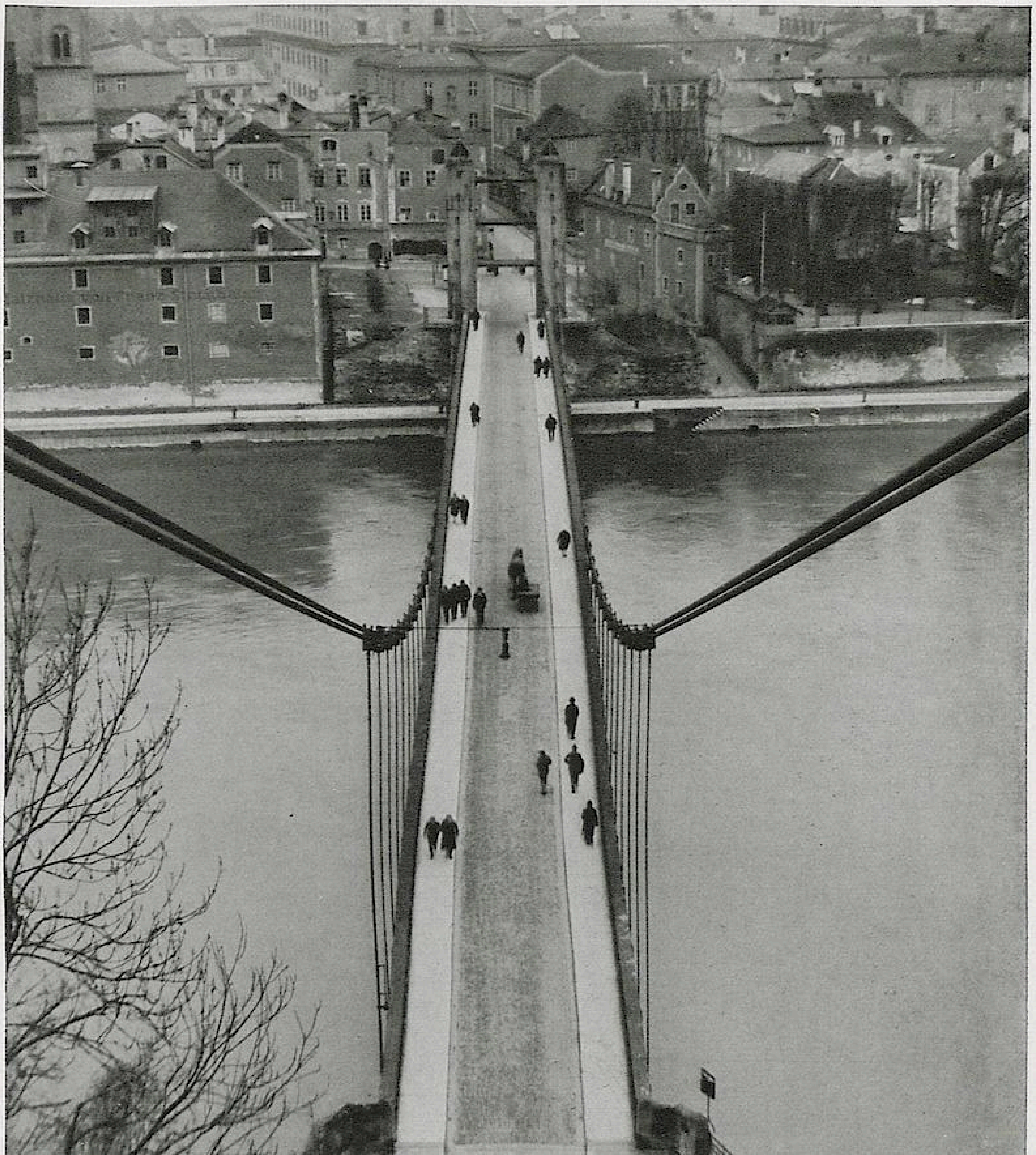
OTTMAR LORCH. SCHILF IM SCHNEE
Bayer. Staatslehranstalt für Lichtbildwesen, München

FOTOGRAFIEN DER BAYERISCHEN STAATSSCHULE FÜR LICHTBILDWESEN

Als der „Deutsche Werkbund", dem wir noch immer Gutes zu danken haben, voriges Jahr in Stuttgart mit einer großen Ausstellung „Film und Foto" hervortrat, jener Ausstellung, die in sehr verkürzter Form inzwischen wanderte, gab es große Bewunderung. Aber auch große Bestürzung bei manchen Menschen, welche die jüngsten Entwicklungsstadien des Sehens nicht mehr voll miterlebt oder nur in Opposition an sich hatten vorüberziehen lassen. Unter den Opponenten war auch der Leiter der Münchner Fotofachschule. Seine Ausführungen, die ich — auch heute noch — nicht unterschreiben kann, machten einen reaktionären Eindruck. Als daraufhin die Schule selber mit einer Ausstellung hervortrat, konnte man fürchten, nur Gestriges, Zurückbleibendes, Provinzielles zu finden, das den Geist der Gegenwart nicht mehr versteht. Um so erfreuter war man, auch in dieser Münchner Schulausstellung Arbeiten zu treffen, die an der neuen Intensivierung des Sehens teilgenommen hatten und sich nicht scheuten, ebenfalls zu experimentieren, mit neuen Gegenständen, neuen Sichten und Akzentsetzungen zu arbeiten. Obgleich von neuen Gattungen, die Zukunft haben werden, Fotogramm, Fotomalerei, der negative Abzug, nicht vorkamen, soweit ich erinnere, waren doch sogar Beispiele guter Fotomontage zu sehen. Die Jugend war also auch im konservativen München neue Wege gegangen.

Wir möchten die Gelegenheit benutzen, allen vorwärtsstrebenden Instinkten an dieser Anstalt Mut zu machen. München besitzt an dieser Schule eine einflußreiche Stätte mit umfassender Apparatur. Es kommt alles darauf an, daß man sich nicht als „staatlich vorsichtige, abwartende" Nachhut auftut, inmitten des drastischen, neuen

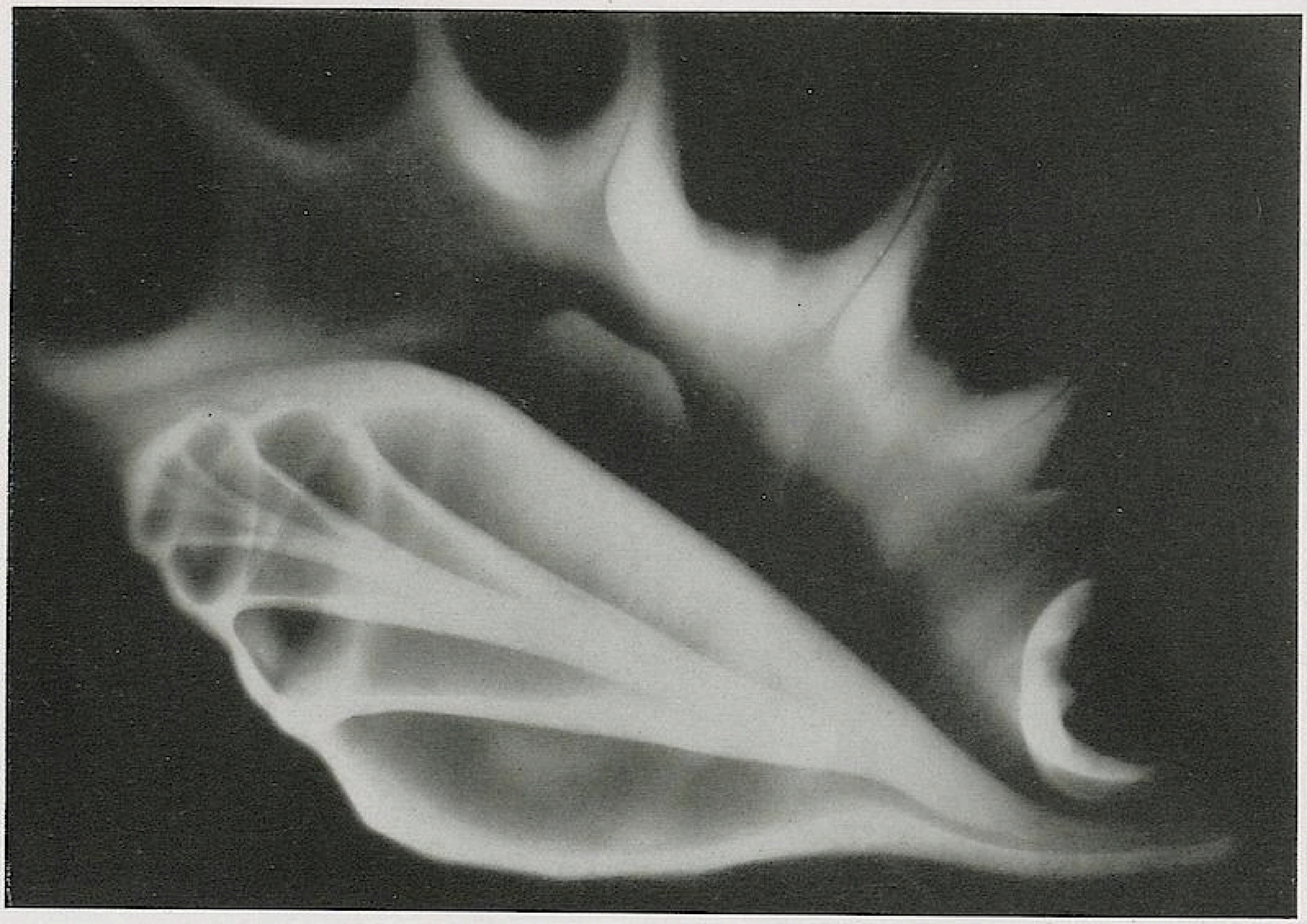
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



I. MARGGRAFF. BRÜCKE IN PASSAU

Bayer. Staatslehranstalt für Lichtbildwesen, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN SCHEGLMANN. MUSCHEL. RÖNTGENAUFNAHME

Bayer. Staatslehranstalt für Lichtbildwesen, München

Lebens, das allenthalben in der Fotografie aufblüht. Lieber zu viel wagen als zu wenig, gilt auch für staatliche Lehrstätten. Sollen diese nämlich nicht in trockenen Fachschulen ausarten, aus denen kein wahrhaftes Leben mehr blüht, sollen diese Schulungsstätten nicht tote Akademien werden, die jeweils diejenigen Gestaltungslehren in großem schulischem System verhärten, die vor einer Generation galten und die von wahrhaft Weitertreibenden, den Schöpferischen gerade verlassen werden, so muß man sich aufs lebhafteste mit den stets neuesten Problemstellungen der jeweiligen Avantgarde befassen. Wie will man auf die Jugend, die schon biologisch Träger des Morgen sein wird, einwirken, wenn man an den Lehren von gestern hangt. Es muß allen Lehrstätten grundsätzlich klar werden, wie vieles sich heute in Fluß befindet, daß also manche Regeln, die als „unumstößlich, als ewig, als in der Sache selber gelegen" galten, vom Geisteshistoriker sehr schnell als äußerst zeitbedingt entlarvt werden können. —

Aktualität ist keine Oberflächenforderung, wie noch immer viele denken, sondern eine menschheitsgeschichtliche Grundanforderung an alles, das im tieferen Sinn lebendig sein will. Alle kulturellen Blütezeiten waren, wenn man's genauer untersucht, modernistisch, fortschrittsgläubig, nicht betont bedacht auf Tradition. Denn Tradition ist das, was sich schon immer von selber herstellt.

Die neue Fotoblüte also vorurteilsfrei, ohne Schulmeisterverhärtungen zu nutzen, wird Hauptaufgabe einer Fotoschule sein, deren gute spezialtechnische Lehrausbildung wir als selbstverständliches, allerdings wertvolles Gut voraussetzen. Stellt sich die Schule kulturell mit in vorderste Zone schöpferischen Probierens von neuen Möglichkeiten, so wird sie in Zukunft größere Rolle auch im öffentlichen Leben der Stadt spielen. Sie könnte und müßte das ganze Gemeinwesen in dieser umfassenden Laienkunst anregen. Man verachte die Laien nicht: die ganze neue Blüte ging von ihnen aus, da die Fachfotografie sich meistens auf eine versteinerte Schablone festge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO KOOPMANN. VERBLÜHTER LÖWENZAHN

Bayer. Staatslehranstalt für Lichtbildwesen, München

legt hatte. Die geplante große, internationale Münchner Foto-Ausstellung, vom „Münchner Bund“ ausgehend, wird um diese Tatsache wieder nicht herumkommen.

Die Bildnisfotografie als Berufsmöglichkeit wird zurückgehen, da man heute diese Fragen im Kreise eigener Familie oft selber erledigt. Aber der Bedarf der illustrierten Zeitungen an griffigen Reportagefotografen wächst unaufhaltsam. Industrie, Wissenschaft, Sport brauchen die Fotografie immer mehr, nicht minder wird sich die Reklame dieser Bildmittel bedienen, bald mit, bald ohne Montage. Es ist deshalb auch ein nichtiger Streit, der innerhalb der Avantgarde von Fotografen selber entbrannte, ob die Fotografie bloße Reportage oder „Gestaltung“ zu sein habe. Sie kann selbstverständlich bald bloßen Sachbericht geben wollen, bald freie, „künstlerische“ Schwarzweißgestaltung überhaupt. Jene Alternative ist ein Scheinproblem, auch in der modernen Dichtung und Malerei, wo derselbe Streit entbrannte. Dr. Franz Roh (München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTHER BECKER DER DICHTER SAUVAGE

OTTO HERBIG. KNABE MIT BLEISOLDATEN

DIE DREI PREIS-GEKRÖNTEN KUNSTWERKE

RICH. M. WERNER. KOPF EINES BILDHAUERS

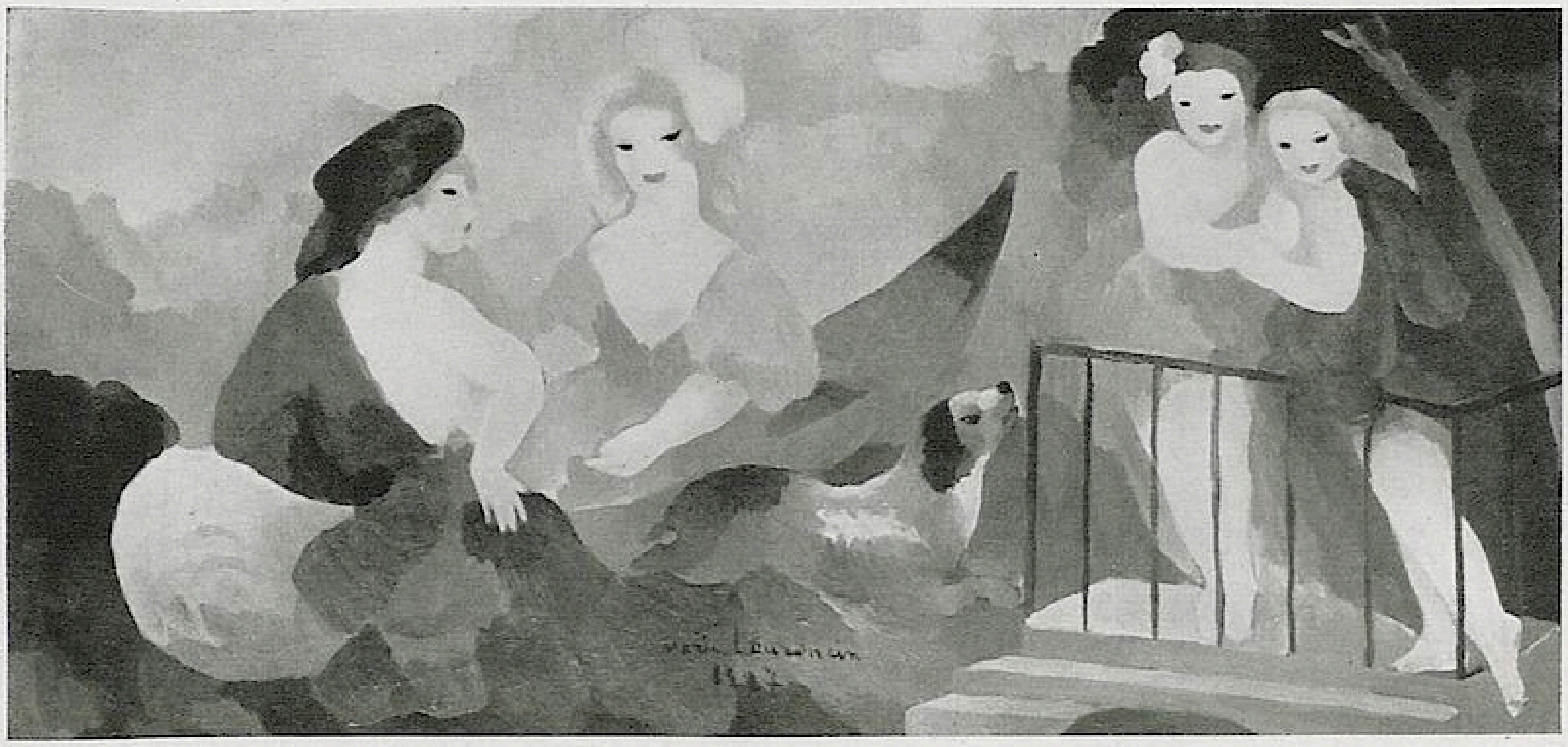
DER AUSSTELLUNG HANNOVER

SIEHE BERICHT S. 294

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIE LAURENCIN. DIE GITARRE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MARIE LAURENCIN. IM KAHN

MARIE LAURENCIN

Die Geschichte der französischen Malerei hat nicht viele weibliche Namen aufzuweisen, die uns heute noch etwas zu sagen haben. Das 18. Jahrhundert hinterließ der Nachwelt das meisterliche Werk der Porträtistin Vigée Lebrun, die keinen Vergleich mit den männlichen Kollegen ihrer Epoche zu scheuen braucht. Das 19. Jahrhundert wartet mit zwei ungleich begabten Künstlerinnen auf: Rosa Bonheur und Berthe Morisot. Erstere reicht über das bescheidene Mittelmaß kaum hinaus. Letztere besteht recht gut mit ihren Landschaften und Bildnissen neben den Werken der Manet, Renoir und der übrigen Impressionisten. Noch ist es zu früh, über den Anteil der Frau an der französischen Kunst des 20. Jahrhunderts ein entscheidendes Wort zu sprechen. Für die Generation des Vorkriegs aber ist zunächst ein Name festzuhalten: Marie Laurencin.

Der Würdigung ihres Werks sei einiges Biographische in Kürze vorweggenommen. Marie Laurencin wurde am 31. Oktober 1885 zu Paris geboren. Die Eltern schickten das Mädchen ins Lamartine-Lyzeum, wo es seinen humanistischen Studien nachging. Recht bald schon trat sie in eine Zeichenakademie ein, wo Humbert, ein Mitglied des Instituts, nach dem herkömmlichen Muster der Ecole des Beaux-Arts unterrichtete. Die Trockenheit der dort herrschenden Atmosphäre und das Unproduktive dieses Schulbetriebs genügten, um die Anfängerin ein für allemal von der Zwecklosigkeit solcher nach dem Schema F betriebener Unterrichtsmethoden zu überzeugen. Es war daher auch keine pure Laune des Zufalls, die sie mit Zeitgenossen wie Braque, Picasso, Apollinaire und Max Jacob zusammenführte. Schöpferischer Impuls und eine hochentwickelte Sensibilität hatten ihren entscheidenden Anteil daran. Die junge Malerin fühlte sogleich und wußte in der Folge, daß der Umgang mit einem Moreas ihr mehr zu geben hatte als der professorale Wissenskram des braven, aber erschreckend unpersönlichen Herrn Humbert. Selbstsicheren Instinkts blieb sie andrerseits allzu engen Richtungsgrundsätzen fern, gleichviel, ob es sich um die „Fauves“ oder Kubisten handelte. Ihre Art des Komponierens und die künstlerische Auffassung im allgemeinen beruhen auf ähnlichen Voraussetzungen wie bei Matisse und Dufy, wobei sie, wohl verstanden, weder dem einen noch dem andern etwas zu verdanken hat. Die Farbe dient ihr als freies Ausdrucksmittel, das sich unter ihrem Pinsel zu leuchtenden Harmonien aus Rosa und Schwarz, Weiß und Blau verwan-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIE LAURENCIN. BLUMEN IN VASE

delt, da und dort von dem fröhlichen Aufschrei eines Streifens Grün und Gelb unterbrochen. Die delikate Behandlung des Lokaltons in Laurencins Bildern, der singende Linienschwung ihrer Zeichnung sind in den Dienst einer anmutig schweifenden Phantasie gestellt, die auf den leisesten Anreiz alles Schönen zu reagieren scheint. Die Motive dieser Malerei erinnern an den spielerischen Dekor des Rokoko, an die Schäferidyllen und Gartenszenen aus den Tagen der Marie-Antoinette. Ein kaum wechselndes Repertoire sylphidenhafter Jung-Mädchenfiguren, feingliedriger Hündchen und Schmaltiere ... Das matte Weiß-Rosa schlanker Hälse und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIE LAURENCIN. MÄDCHEN MIT FÄCHER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIE LAURENCIN. DER PAPAGEI

hauchzart umrissener Gesichtsovale kehrt in einem Taubenleib, einer Hutschleife wieder, findet seine kontrastliche Parallele im Perlgrau eines Umhangs, im samtnen Schwarz mandelförmiger Augenschlitze, eines Stirnbands. Figürliches und Schmuckobjekte ordnen sich zu einem ungezwungenen, harmonischen Ganzen, in dem das Einzelne dem melodiösen Fluß der Linien, den Akkorden der Farbe schmiegsam sich fügt. Jedes Bild eine kleine Welt, eine verführerische Feerie voll Scharm und ungekünstelter Finesse. Ein Ruhepunkt für den Beschauer, der im Kunstwerk nichts Problematisches oder Bekenntnishaftes sucht und von der Malerei weniger starke

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIE LAURENCIN. IDYLLE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Sensationen als mühelosen sublimen Genuß erhofft.
Die Entwicklungslinie dieser Kunst ist denkbar gerade. Die Arbeiten aus der ersten Zeit sind koloristisch weniger aufblühend und verhaltener als jene aus den letzten Jahren. Marie Laurencin hat sich in den frühen Bildern oftmals mit bloßen Andeutungen dessen begnügt, was nunmehr im satten Schmelz der Farben sieghaft zum Durchbruch kommt. Kompositionelle Unterschiede treten vielleicht schärfer hervor, wenn man etwa die 1908 entstandene „Réunion“ (ein Gruppenbild) mit einer der Leinwände aus der Gegenwart vergleicht. Der zeichnerische Umriß war anfangs noch härter, die Figuren blieben streng auf ein gemeinsames Bewegungsmotiv abgestimmt. Heute nichts mehr von dem. Farbe und Form gehen in freier Bindung zusammen, eines das andere bedingend und ergänzend. Ein feines künstlerisches Empfinden leitet den Pinsel dieser Malerin des 20. Jahrhunderts, welche mit zeitgemäßen Mitteln den Geist eines Watteau heraufzubeschwören versteht. So sehr in ihren Bildern alles duftiger Dekor ist, verfällt sie niemals ins Dekorative im schalen Sinn. Umgekehrt aber hat sie Leute wie Poiret und andere Modeschöpfer glücklich zu inspirieren gewußt, Entwürfe fürs russische Ballett gefertigt und ist somit auf dem Gebiete der angewandten Kunst nicht ohne wirksamen Einfluß geblieben. Marie Laurencins Werk überrascht weniger durch motivlichen Reichtum als durch den Zauber eines von Mozartschen Klängen erfüllten Kolorits. Die Geschöpfe und Dinge ihrer Bildwelt aber sind aus kindlich reiner Schau geboren.

Hans Heilmaier

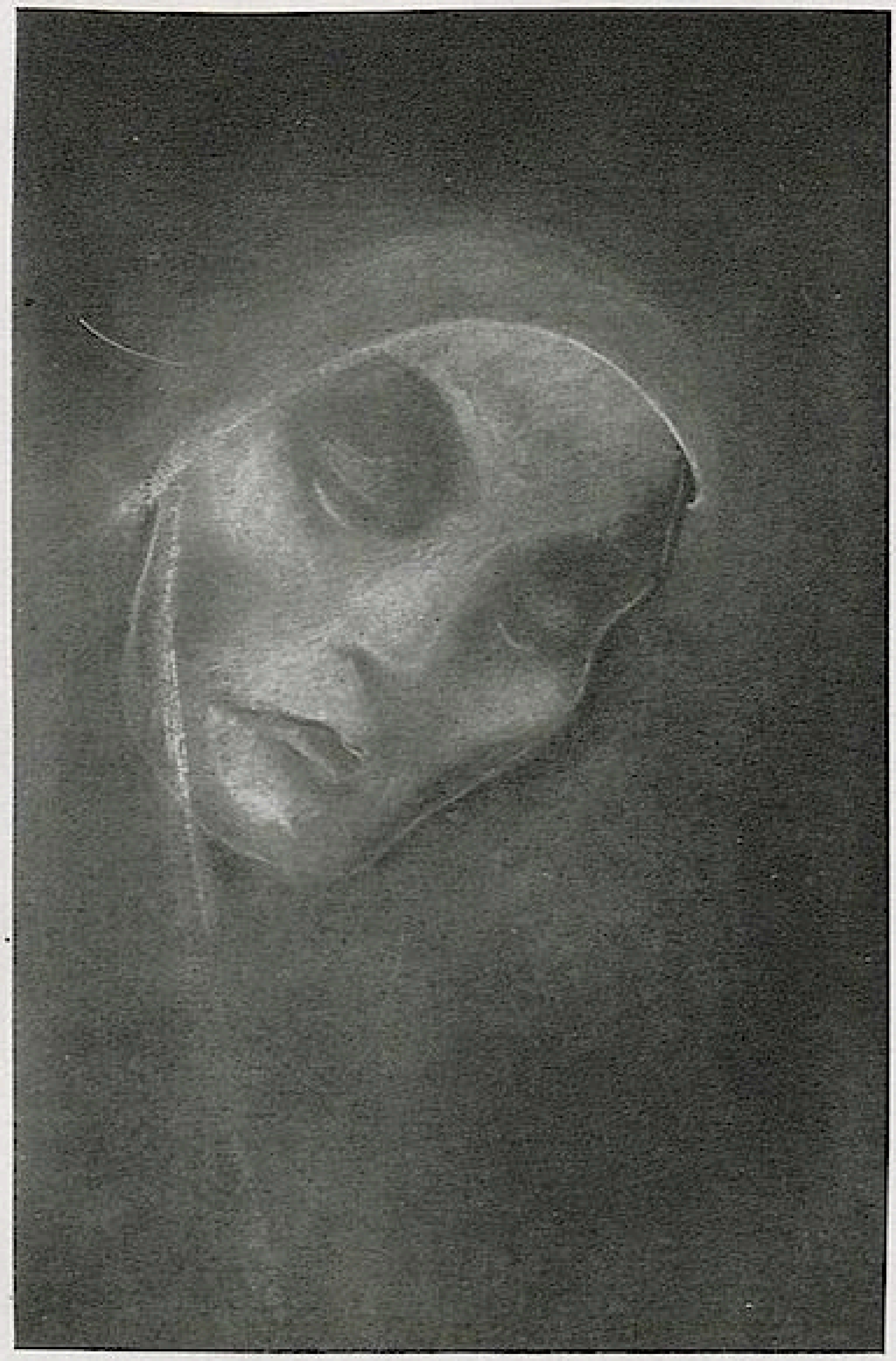
FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG IN HANNOVER

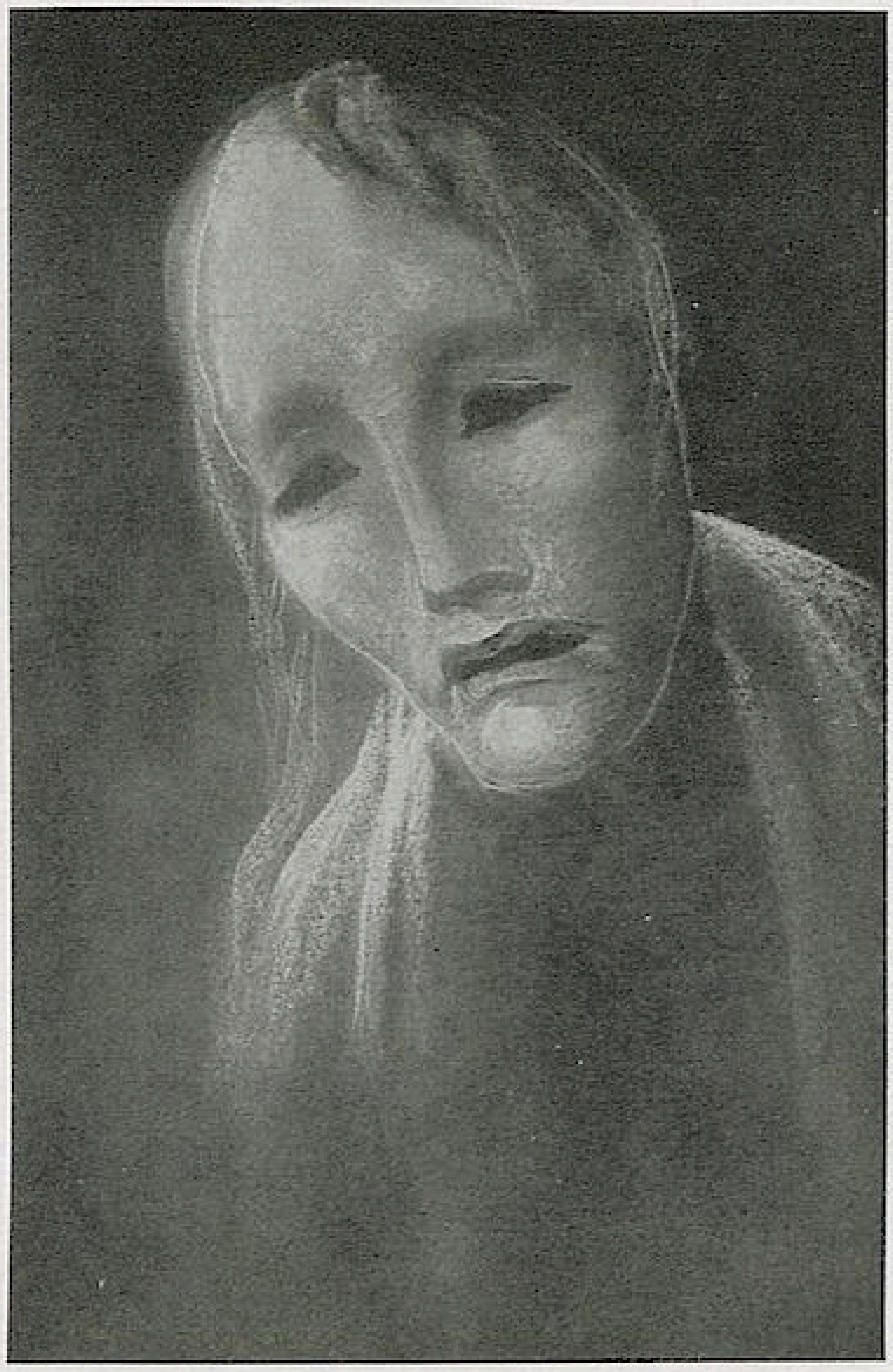
UNSERE ABBILDUNGEN SEITE 288

Hannover beginnt zur Hundertjahrfeier zu rüsten. Die Durchsetzung eines bestimmten Niveaus hat, was die Abriegelung nach unten anlangt, in der jetzigen 98. großen Kunstausstellung wiederum Fortschritte gemacht. Einen besonderen Reiz geben dieser Schau einige Gäste aus der Schweiz; sie erscheinen gelassener, heiterer, der Klarheit näher, von Klimas und Schicksals Gnaden besser gestellt, und neben Haller und Hubacher, Barraud, Blanchet und Kohler interessieren besonders der ältere Meyer-Amden, von dessen kleinen, noch ganz real gemeinten Gruppen eine deutliche Spur zu den Männern des Bauhauses weist, und der junge, sehr westlich orientierte Max Gubler. Die Hauptabteilung zeigt das übliche bunte Gesamtbild nebst den auch schon gewohnten Besonderheiten. Von den Älteren sind gut vertreten Leo v. König und Hans Meid, Spiro, der Weimarer Graf, der Münchner Sieck. Purrmann zeigt ein feines, ganz lichtes Interieur, Heckel einen „Zirkus“ und eine „Nordische Landschaft“, Pechstein einen frischen „Jungen mit Fischen“, Barlach starke Zeichnungen, Champion und Seewald amüsante kleine Landschäftchen. In der jüngeren Generation nimmt die Wendung zum Malerischen ihren Fortgang sowohl in Crodels lyrischer Phantasie in Blau „Amalienborg in Kopenhagen“ wie in Herbigs „Knabe mit Bleisoldaten“ und Pudlichs feinem „Fasanenstilleben“ in Braun und Grau. Laves und Nay wachsen immer mehr in Selbständigkeit. Adler, Pankok, Gilles, Kaufmann zeigen das neue Gesicht Düsseldorfs. — In der Plastik sind Köpfe von Marcks, R. M. Werner, Abbo, kleine Figuren stehender Mädchen von Joachim Karsch, eine große „Sinnende“ von Sötebier überzeugende Dokumente eines neuen, ebenso kräftigen wie besinnlichen Formwillens. Die Hannoverschen Bildhauer Scheuernstuhl, Waterbeck, Ellen Catzenstein, Else Fraenkel, die Maler Gleichmann, Horchler, Seiffert-Wattenberg, Ischi v. König, F. H. Koken, Radler, Wiederhold, Lichte, dazu der Klebebildner Schwitters bekunden Hannovers starken und in vielen Variationen spielenden Anteil. Die ausgesetzten Preise von je 2000 M. fielen an Richard Martin Werner („Kopf eines Bildhauers“ — Trammpreis), Walter Becker-Cassis („Bildnis des Dichters Sauvage“ — Preis der Firma Günther Wagner, Hannover) und Otto Herbig („Knabe mit Bleisoldaten“ — N. N.-Preis).

I. F.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin





BRUNO GOLDSCHMITT. MASKENENTWÜRFE

MASKEN ZUM „TOTENMAL“ DER CHORISCHEN BÜHNE MÜNCHEN 1930

Von München ist wiederholt für das deutsche Theater und seine Erneuerung und Durchgeistigung mit dem Geist der Gegenwart stärkste Anregung ausgegangen. Fast möchte man sagen: Natürlicherweise kam sie von den bildenden Künsten her, die in München triumphieren. Ich erinnere nur an die Reliefbühne des Münchner Künstlertheaters, das 1908 im Ausstellungspark auf der Theresienhöhe ins Leben trat und eine Renaissance der deutschen Bühne durch den Hinzutritt der bildenden Kunst, der fördersamen Mitarbeit der Maler nicht allein bezweckte, sondern auch bewirkte und sozusagen den Ausgangspunkt der malerischen, bildhaften, schaubaren Kunst der Szene bildete.

Nichts Geringeres ist für 1930 in Aussicht genommen, und wieder soll der Ausstellungspark mit seinen großen, noch nicht durch Unterteilungen gebundenen, allen szenischen Möglichkeiten weit aufgeschlossenen Räumen den Schauplatz bilden. Es wird eine Art dramatisch-musikalisch-bildkünstlerisches Gesamtkunstwerk geschaffen werden: die Chorische Bühne wird ins Leben treten, und ihr erstes Dokument, ein Festspiel hohen Rangs und tragischer Gestaltung, wird eine Vision für Wort, Tanz, Licht sein und von Albert Thalhoff stammen. Der Name des neuartigen Werkes heißt „Totenmal“ und hat das größte Allgemeinschicksal unserer Zeit, die seelische Erschütterung des Weltkriegs, ohne Haß und ohne Parteilichkeit vorgetragen, zum Gegenstand.

In mannigfaltiger Weise ist die bildende Kunst in den Dienst dieser dramatisch-musikalisch-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO GOLDSCHMITT. MASKENENTWÜRFE ZUM „TOTENMAL" DER CHORISCHEN BÜHNE

chorisch-choreographischen Schöpfung gestellt. Beleuchtung und szenischen Rahmen beherrscht die bildende Kunst, die sich hier in straffster Vereinfachung, die zum Stil aufsteigen mag, dokumentieren wird. Vor allem aber sind da die Masken. Aus dem monumentalen antiken Gedanken, aus dem übermenschengroßen Drama der Griechen entsprungen, findet die Maske Verwendung als ungewöhnlich wirkungsvolles Mittel. Hatte sie im griechischen Drama die Bestimmung, aus der vieldeutigen Individualität zum gleichsam schicksalhaften Typus zu führen, war sie dort also ein Moment der Erstarrung und des Beharrens, so ist sie für die chorische Bühne nach ganz neuen künstlerischen Grundsätzen ausgeführt worden.

Der Münchner Maler Professor Bruno Goldschmitt ist der Schöpfer dieser Masken. Wir kennen ihn als Graphiker, der die herben Übergänge und die starken Kontraste des Schwarz-Weiß liebt. Er hat Fresken von monumentaler, oft gewaltsam zusammenreißender Kraft geschaffen und mit seinen dekorativen Inszenierungen von Hans-Sachs-Spielen und von Hauptmanns „Florian Geyer" einen unverkennbaren Theatersinn verraten. Diese Masken zeigen den Künstler der Fläche am dreidimensionalen Werk. Er ist zum psychologischen und physiognomischen Bildhauer geworden und verrät vor dieser ihn im Tiefsten aufwühlenden Aufgabe eine Meisterschaft, die auf neuen Wegen zu unerhörten Zielen führt. Nicht Typisierung ist der Endzweck dieser Masken, sondern Vertiefung, Monumentalisierung und Fixierung des Einzelschicksals, des individuellen Erlebnisses, das aus dem Zufälligen und Momentanen in das Gottgewollte und Ewige gesteigert wird. Mit relativ einfachen Mitteln formaler Kontrastierung wurden durch die plastische Licht- und Schattenführung bei wechselnder Beleuchtung und rhythmischer Bewegung so starke Ausdrucksmöglichkeiten erzielt, daß nicht die Erstarrung, sondern die reichste Nuancierung das Ergebnis der Maske, die in dem synthetischen Kunstwerk des „Totenmals" nur ein Moment ist, sein wird.

Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALEXANDER KANOLDT. STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG MAYER-MARTON. HAFEN IN LUSSINPICCOLO

GEORG MAYER-MARTON

Abstraktion, Rhythmisierung, ein neues Gefühl für Raumschönheit charakterisieren die bildende Kunst unserer Zeit. In die Reihe der Künstler, die einen solchen überpersönlichen Malstil anstreben, ist seit einigen Jahren Georg Mayer-Marton eingetreten.

Er ist 1897 in einer ungarischen Kleinstadt geboren, erreichte schon in der Schule die Stufe des „virtuosen Naturalismus" (ich folge hier einer autobiographischen Skizze), errang noch freiere Sicherheit an den Akademien von Wien und München (1919—23). Aber nur außerhalb der „abgestandenen Akademieatmosphäre" empfing er entscheidende Anregungen, in Wien besonders vom Kreise des Hagenbundes, dem er seit 1924 angehört. Er verließ bald den „kapriziösen Impressionismus", den er in vielen Radierungen betätigt hatte und sucht nun, „zwischen Ästhetik und Ichsucht hindurch, eine ins Allgemein-Geistige sich steigernde, soziale Legitimation seiner Kunst" zu gewinnen.

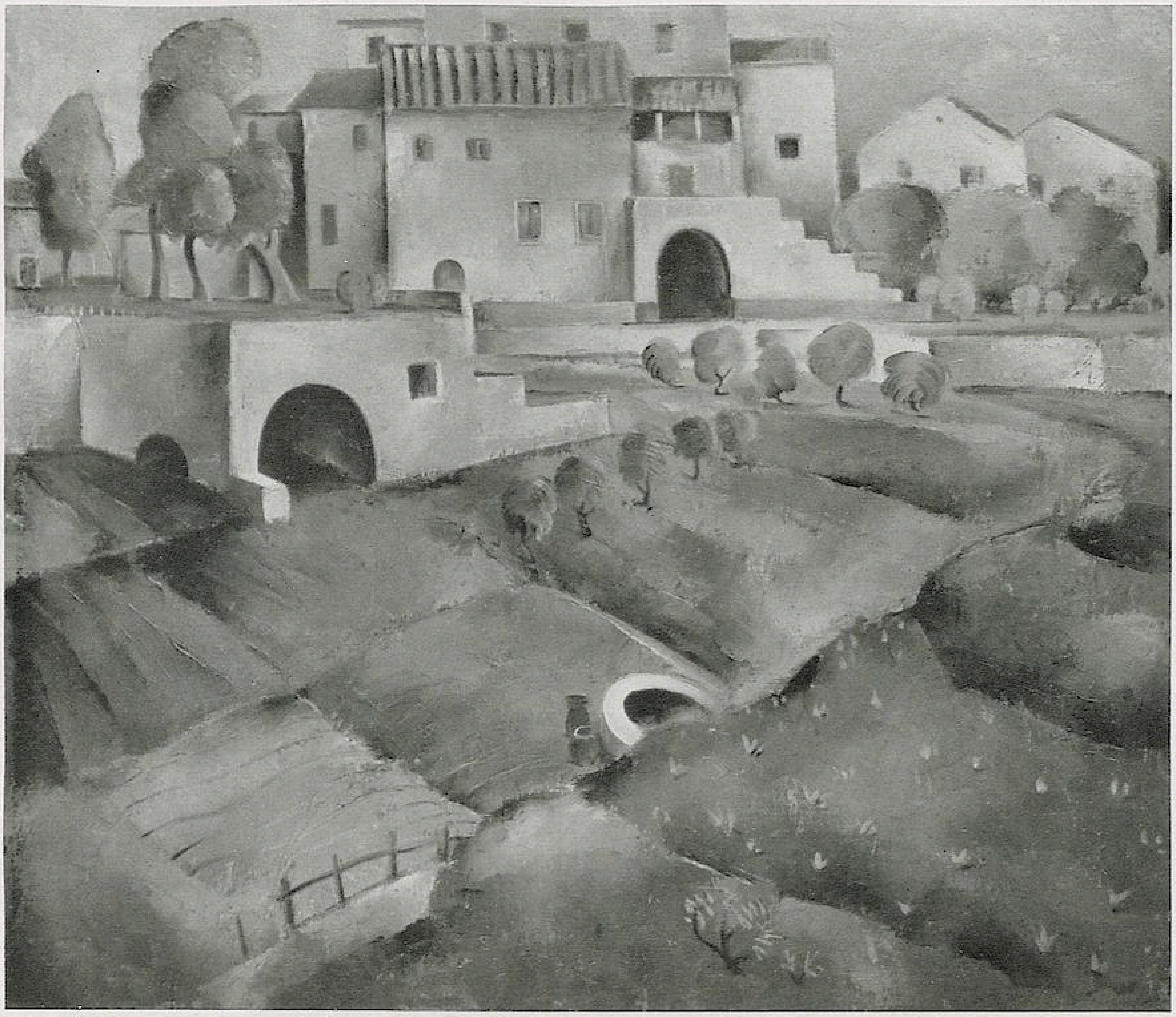
Schon in den Radierungen Mayer-Martons überraschte die Fähigkeit, alles mit Instinktsicherheit an den richtigen Platz zu setzen, überzeugend zu gestalten, durch einen gewissen leichten, gefälligen, geistreichen Zug der Linie zu bestechen. Diese gefährliche Gabe trat auch sofort hervor, als er sich entschieden der Malerei

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG MAYER-MARTON. AUS LUSSINPICCOLO

zuwandte. Es ist sein Verdienst, daß er sich dieser Neigung erwehrte oder sie vielmehr ganz in den Dienst seiner Probleme zwang. Entmaterialisierung ist das Ziel, dem zuweilen sogar malerische Qualitäten geopfert werden, niemals aber die Festigkeit der Form, die sachliche Gebundenheit. Und so gelingt das Wunderbare: den Raum als eine malerische Größe zu modellieren, ihn als neue Schönheit zu gestalten, seine Geheimnisse, seine Zauber auszubreiten. Es gelingt durch Schichtung von Plänen, die ineinandergreifen und doch immer ihre eigene Luft bewahren. Gewiß gibt es auch hier „dankbare Motive", die sich aufdrängen. Besonders der Süden ist reich an solchen Situationen, wo sich die Dinge dramatisch gegeneinander stellen, so daß nun ein großer Reichtum von Beziehungen das Bild durchdringt und als ein deutlich fühlbares Gesetz jedem eine neue „Gestaltqualität" verleiht. Aber jede beliebige Situation wird neu, unter diesem Aspekt gesehen. Das alte „Komponieren" lebt in neuem Sinne wieder auf, nicht ein akademisches Zurechtstellen, sondern jene, im späten Mittelalter und im Barock geübte Kunst der Entsprechungen, die ein Bild zu einem lebendigen Organis-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



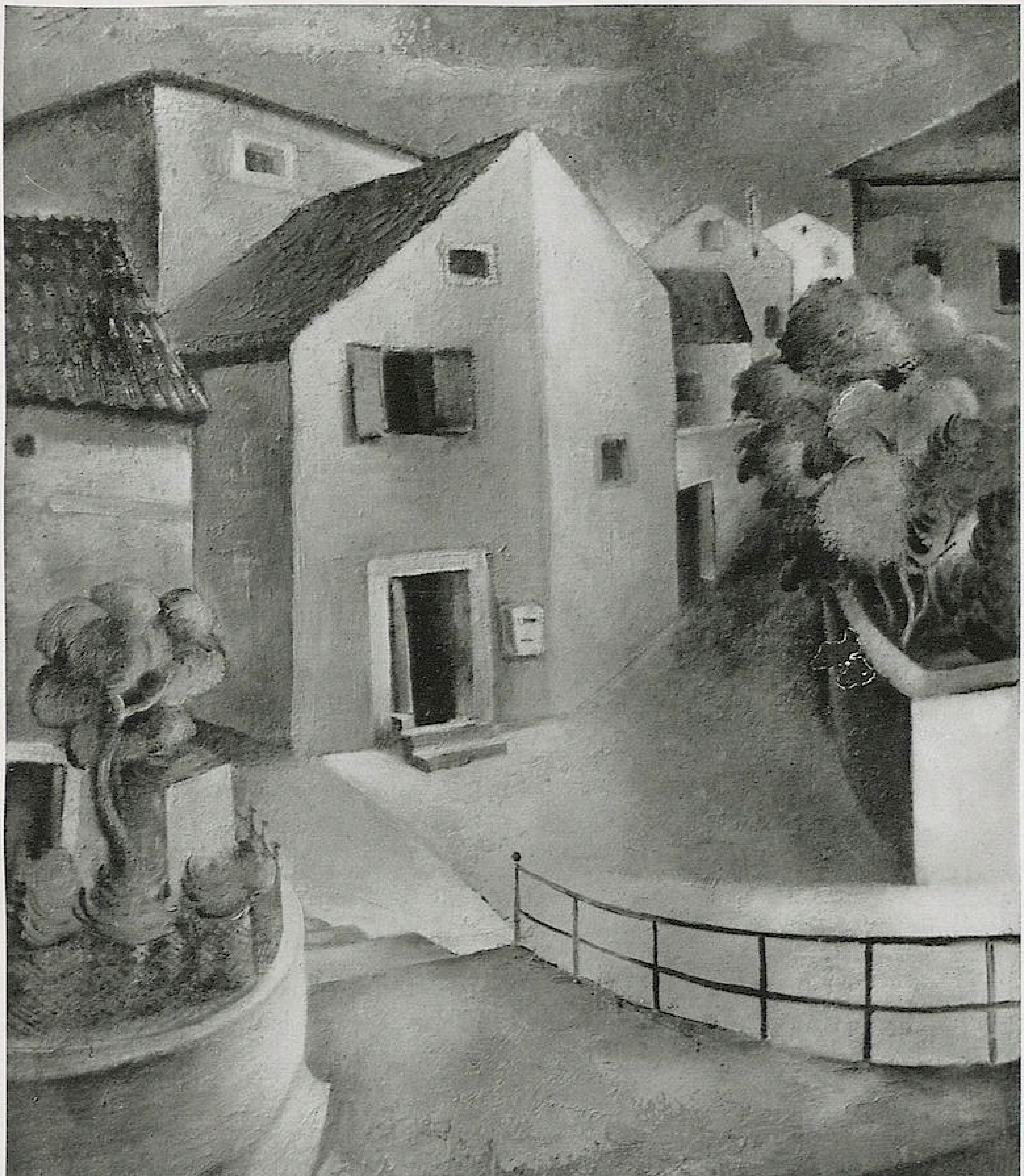
GEORG MAYER-MARTON. GÄRTNEREI AUF LUSSIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

G. MAYER-MARTON. BALKONSZENE. RADIERUNG

GEORG MAYER-MARTON. SCHREBERGÄRTNER. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG MAYER-MARTON. GASSE IN EINER SÜDLICHEN STADT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mus erhebt: wie dieser Ausbiegung des Körpers eine gleichartige der Landschaft entspricht, wie jener aufsteigende Zug des Betenden Felsen und Bäume mit sich reißt u. dgl. — so ist auch hier das Bild ein sinnvolles Gefüge von ineinanderwirkenden festen Körpern, die ein Geistiges, den Raum, wie eine Melodie auf- und niederführen, ausbreiten und verengen, verschwinden lassen und wieder aufnehmen. Eine kunstvolle Verflechtung von Stimmen, daß man sich zuweilen an Bachsche Strenge, noch öfter (wohl auch wegen der innigen Klarheit oder träumerischen Durchwölktheit der Farbe) an die Anmut Mozarts erinnert fühlt (M.-M. ist auch, fast ohne Lehrer, hinreißender Violinspieler). Landschaften des Quarnero mit ihren harten, oft kubischen Formen, ihrer engen Verschachtelung und weiten Ausfächerung haben den Künstler zuerst in diesem Sinne ergriffen und ihm den Weg gewiesen. Vor kurzem hat er den gleichen Blick auch für die heimische Landschaft und für Figurales gefunden. Immer klarer bewußte Kontrolle überwacht den leidenschaftlichen Schaffensdrang. Nun ist er daran, für einige Monate nach Paris zu gehen und wir sind begierig zu sehen, in welchem Sinne es diesen feinhörigen, vom Gefühl der Verantwortung durchdrungenen Künstler befruchten wird.

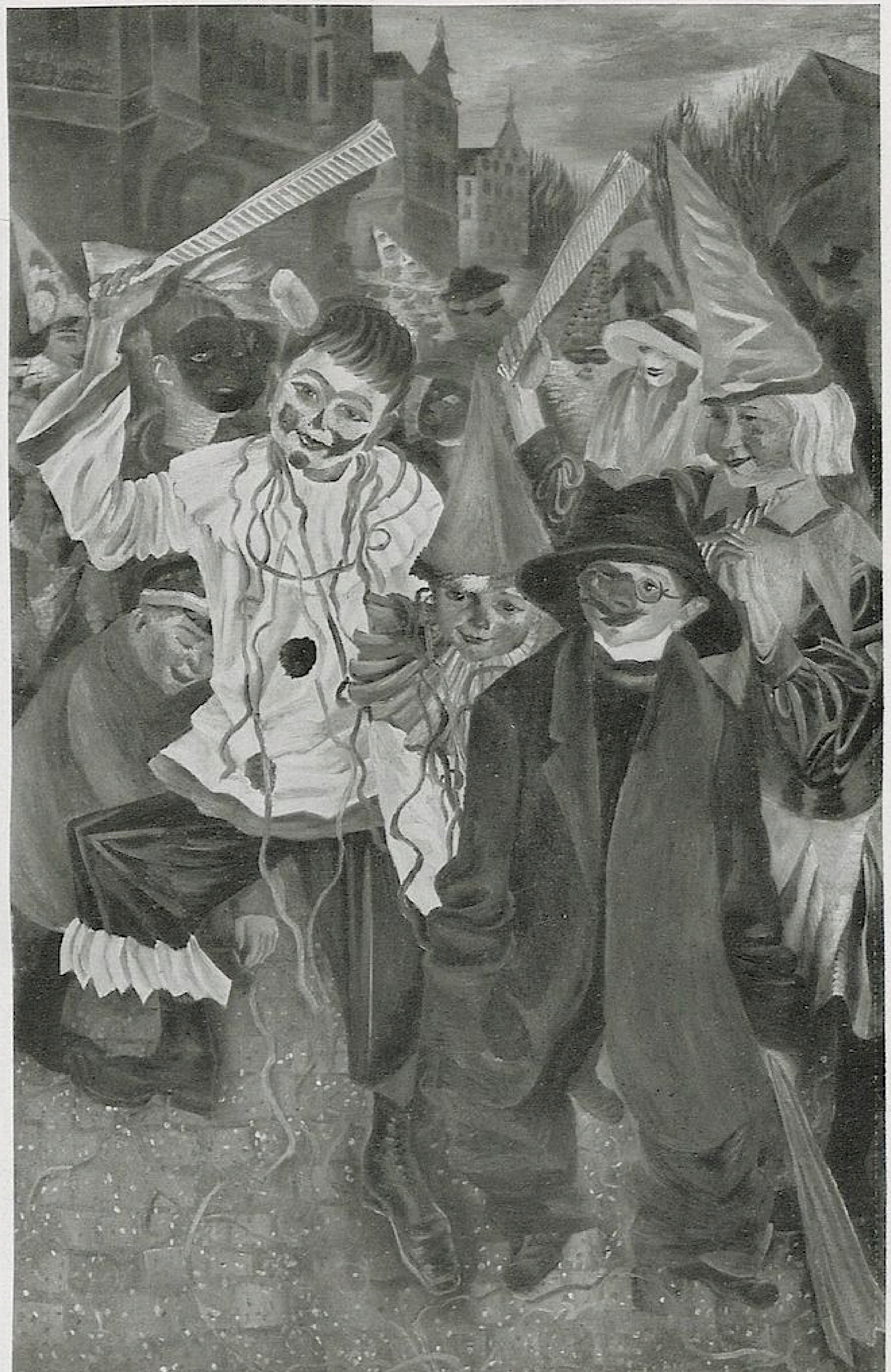
Dr. Franz Ottmann

KONRAD FELIXMÜLLER

Er ist Sachse von Geburt und Sohn eines Fabrikarbeiters. 1912, 15jährig, weiß er bereits, daß er Kunstmaler wird. Schüler von Professor Bantzer an der Dresdner Akademie, bleibt er dort drei Jahre und bildet seiner Jugend wegen für Lehrer und Kollegen eine Sensation. Ein Gemälde des Achtzehnjährigen, „Vier Männer im Atelier“, besitzt das Elberfelder Museum. In der Frühzeit seiner Entwicklung wird Felixmüller ganz selbstverständlich vom revolutionären Umschwung in der Malerei mitgerissen. Die in Dresden lebenden Kokoschka und Dix beeinflussen ihn. Als der Krieg zu Ende geht, experimentiert er in künstlerischen, geistigen und politischen Ideen und versucht sich im Holzschnitt und der Lithographie. Nicht aus Politik, nein, aus Kindheitserinnerungen und Erlebnissen wird er eine Zeitlang der Maler des Proletariats. Kubistisch scharf geprägte Holzschnittporträts lenken die Aufmerksamkeit auf den jungen Maler, der beständig nach formalem Ausdruck für Gesehenes und Geschehenes ringt und nicht etwa wie Georg Groß Zeitkritik übt. Er bewahrt sich ein reines und keusches Empfinden und arbeitet, in glücklicher Ehe vom Stadtleben fern, mit unbändiger Rast in Klotzsche bei Dresden. Er studiert immer wieder neue zeichnerische und malerische Möglichkeiten und erkennt, daß seinem lebensbejahenden, stürmischen Temperament Zurückhaltung nottut. So vollzieht sich allmählich der Umschwung zu einem klarer und dichter werdenden Vortrag, und frei nun von aller Ideologie, stellt er sich fest auf den Boden der Welt, die er in allen Erscheinungen herrlich findet. Diese Herrlichkeit will er als Maler besingen. Porträtaufträge geben ihm Gelegenheit, seine optimistische Einstellung zum Menschen transparent zu machen. Zahlreich und unbeschränkt sind die Motive, die sein Malertemperament entzünden: Kinder in unbefangener Einfachheit, nervös-geistvolle Männerköpfe, prächtige Frauenkörper, idyllische Landschaft und schlotiges Industrierevier. Das Oeuvre des erst Zweiunddreißigjährigen ist ebensowohl entwicklungsträchtig durch steigende Qualität im Malerischen wie durch eine seltene Naivität, die erstaunenswerte und verheißungsvolle Leistungen zeitigt. Etwas von dem kindhaft reinen Draufgängertum und der triebhaft strömenden Vitalität Corinths wird in diesen Arbeiten spürbar.

Alfred Mayer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KONRAD FELIXMÜLLER. KINDERFASTNACHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONRAD FELIXMÜLLER. DIE SÖHNE DES MALERS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONRAD FELIXMÜLLER. KNABE AM HERBSTFENSTER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST WENCK

„Meine Arbeiten sind aus Freude am Gestalten entstanden. — Ich habe unvoreingenommen und intensiv die Natur studiert und den Weg gesucht."

Diese Sätze stellte Ernst Wenck an die Spitze der Bekenntnisse, die vor einem Jahrzehnt an dieser Stelle erschienen. In der Mitte der fünfziger Jahre seines Lebens, in der Vollkraft eines gefestigten Schaffens glaubte er durch sie die Triebe, die sein künstlerisches Streben bestimmten, aufzudecken. In ihrer Einfachheit sind sie bezeichnend für seine schlichte Menschlichkeit, sein ehrliches Künstlertum. Wer ihn bei der Arbeit beobachtet, seine Gedanken verfolgt hat, weiß, daß diese Worte nicht einem philosophischen System entlehnt, nicht für die Welt zurechtgemacht sind, sondern einer Selbstbesinnung entsprungen sein müssen. So werden sie, ob sie gleich keine neuen Erkenntnisse vermitteln, wertvoll als Zeugen der persönlichen Einstellung des Künstlers zu seinem Gestalten. Zeigen sie doch die klare Erkenntnis dessen, worauf es bei jedem künstlerischen Schaffen ankommt. Diese Erkenntnis hat Wenck davor bewahrt, ein Mitläufer zu werden, sowohl ein Mitläufer des Publikums, wie ein Mitläufer künstlerischer Strömungen seiner Zeit. Sie hat ihn davor bewahrt, die Verbindung mit der Natur zu verlieren. Immer wieder ist er zu dieser Quelle künstlerischen Gestaltens zurückgekehrt, hat er an ihr Selbständigkeit seines Schaffens sich errungen.

So stark Wenck das unmittelbare Gestalten durch Studium der Natur betont hat, so klar war er sich darüber, was er andern verdankte. Viel zu ehrlich, um dem Glauben zu leben, es könne heute irgend jemand aus sich allein Anschauungskraft und Stilwollen entwickeln, nannte er selbst seine Lehrmeister. An die Spitze stellte er Rodin, den großen Bahnbrecher. In Rodins Schaffen erkannte er mit Recht einen ganz modernen, aus dem Geist seiner Zeit erwachsenen Stilwillen. Das mag ihm Befreiung aus der Atmosphäre, in der er aufgewachsen war, jener Mischung aus retrospektivem Stilismus und virtuosem Naturalismus, gebracht haben, der am Ausgang des vorigen Jahrhunderts die Berliner Bildhauerschule beherrschte. Die Entdeckung Rodins hätte aber für Wenck wie für so viele andere leicht nichts weiter als einen Wechsel der Schule bedeuten können. Gewonnen hat keiner, der aus einem Epigonen Reinhold Begas' ein Epigone Auguste Rodins geworden ist.

Vor dem einen wie vor dem andern bewahrte Wenck seine ernste, bedächtige Art, der es widerstand, sich rasch Gelerntes anzueignen. Gewiß gibt es Werke von ihm, entstanden bald nach der Jahrhundertwende, die wie Studien nach Rodin aussehen. Sie bleiben aber, von seinem Gesamtschaffen aus gesehen, Etappen. Wenck hat die Gefahr gespürt, die in dem persönlichen, impressionistischen Gestaltungsprinzip Rodins für jeden lauert, der nicht eben Rodin ist. Ein neues Streben erfüllt ihn. Es geht um eigentümliche Gesetze der Bildhauerkunst: Figuren in geschlossenen Formen von ihrem Kern aus zu entwickeln, das Naturvorbild während des künstlerischen Gestaltens seiner Zufälligkeiten zu entkleiden und mit einer neuen Energie zu erfüllen. Mit diesem Ideal vor Augen hat Wenck überliefertes Gut vergangener Zeiten durchforscht, wie er selbst angibt: frühägyptisches und frühgriechisches, ostasiatisches und indisches. Und jede Entdeckung des von ihm Erstrebten in alter Kunst gab ihm Mut zu eigenem Schaffen, bestätigte das Wollen, das ihn erfüllte. Ist er darum als Eklektiker anzusprechen? Wenn die Tatsache, daß er Ahnen anerkannte und aus früheren Lösungen eigenes Schaffen zu bereichern suchte, zu solcher Einordnung genügte, dann ja. Dann braucht aber mit dieser Bezeichnung nicht, wie es gemeinhin geschieht, ein absprechendes Werturteil verbunden zu sein. Wenn aber die tiefste, künstlerische Gestaltungskraft, die hinter der Formgebung steht, entscheidend sein soll, dann nein. Es kommt in unserer Zeit kein Künstler um das riesige Erbgut unserer Kultur herum; die Frage ist, ob er sich daran verliert oder das Erlernte zu beseelen, ein Neues daraus zu entwickeln vermag. Anlehnung an Vorbilder alter Zeiten braucht durchaus nicht eigenes Stilwollen zu ersticken. Das lehrt uns die Geschichte der italienischen Renaissancekunst, die Blüte des Klassizismus am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Mir scheint, Wenck habe bei aller Verehrung für Formenprägungen früherer

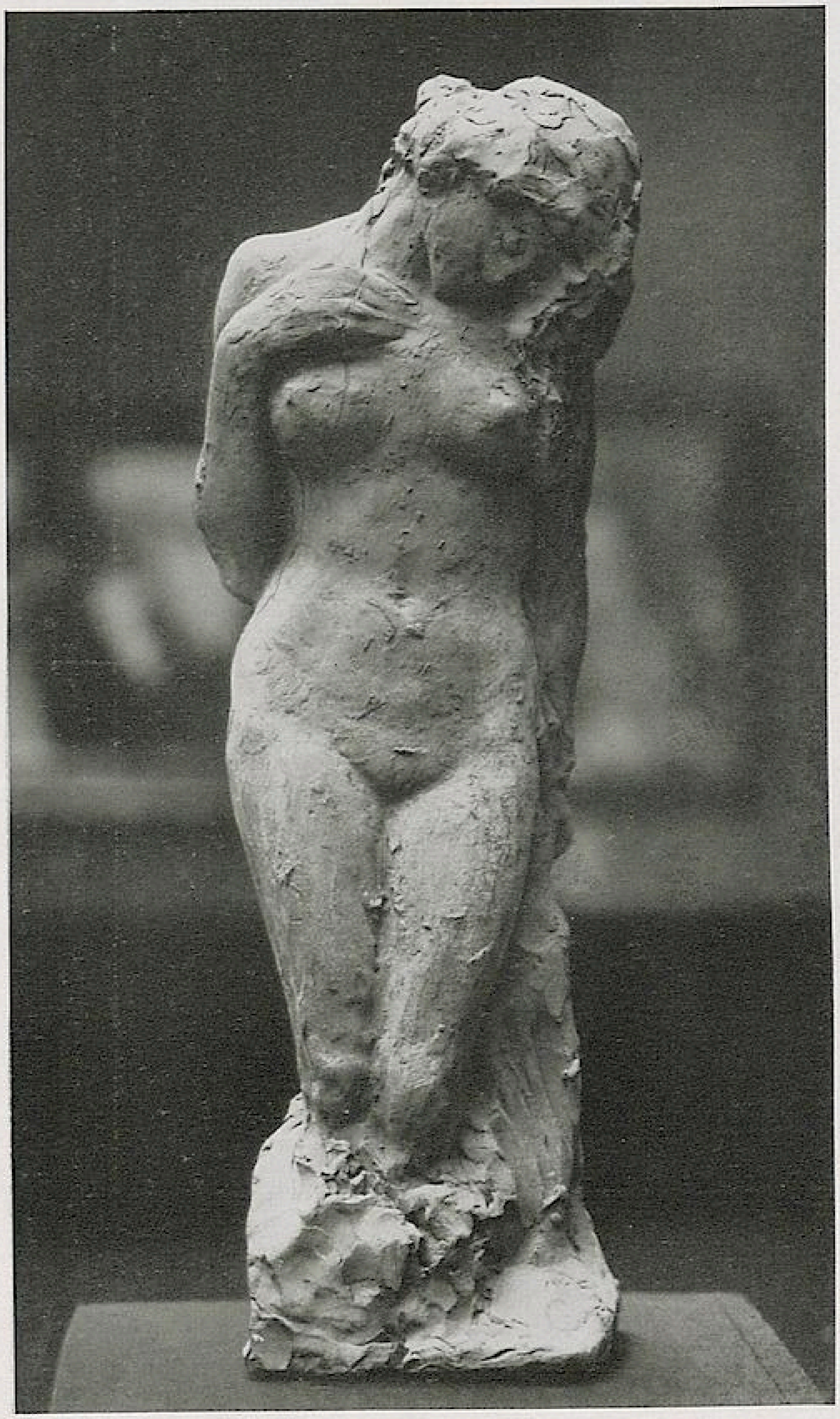
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST WENCK. FRAUENKOPF. MARMOR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Zeiten nie etwas übernommen, zu dem er nicht im Tiefsten darum vorgedrungen war, weil es bereits sein Eigenstes war.

Die Berliner Akademie der Künste hat das Andenken Ernst Wencks auf ihrer Frühjahrsausstellung des vorigen Jahres durch eine Sonderschau geehrt. In dieser Ausstellung waren die hier wiedergegebenen Arbeiten gewählt. Was bei Marmorarbeiten wie der „Schwimmerin", „Io" und „Leda" zuerst auffällt, ist die strenge, geschlossene Massigkeit des Aufbaus. Ganz aus dem Material heraus erdacht, bewahren sie immer etwas von dem Block, aus dem sie gehauen sind. Dann und trotzdem wird klar, wie lebendig die Gestalten geworden sind, wie das Auf und Ab, Einziehung und Schwellung von Kontur und Fläche schwingt; aber durchaus im plastischen Sinn, der bedeutet, daß die Körper unabhängig von ihrer Umgebung da sind und wirken. Wenck hat einmal gesagt, die Vorstellung stehe beim Modellieren in der Luft, während beim Arbeiten aus dem Stein sie aus diesem herauszuholen sei.



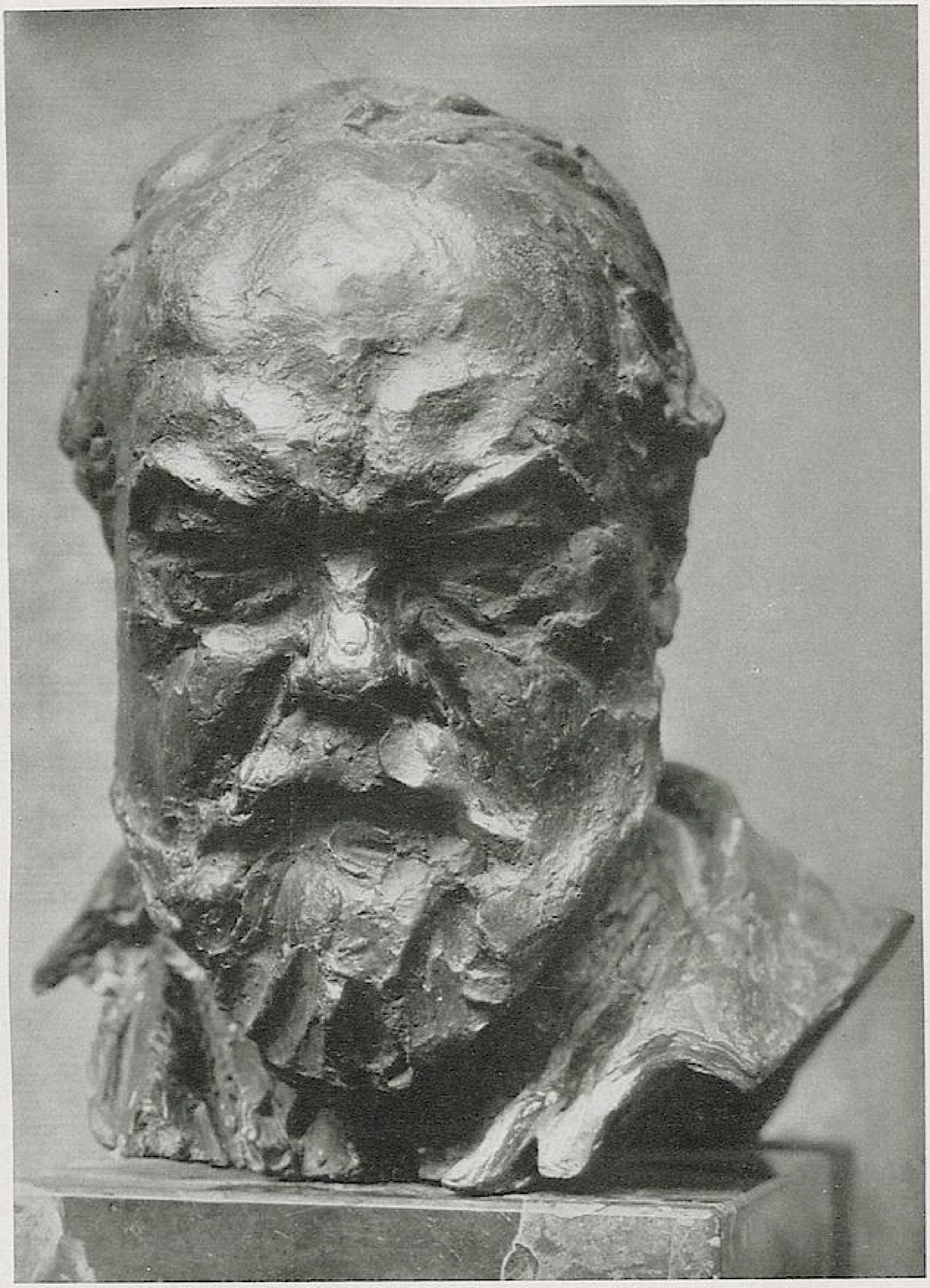
ERNST WENCK. STUDIE ZU EINER GRUPPE

Die Bronzefiguren, von denen ebenfalls eine Reihe abgebildet wird, lassen es deutlich spüren, wie sie unter den Fingern des Künstlers in die Luft hineingewachsen sind. Sie sehen ganz anders aus als die Marmorarbeiten, besonders wenn es sich um kleine skizzenhafte Bronzen handelt. Sie haben eine Grazie und Beweglichkeit, die den Marmorfiguren nicht eigen sein konnte. Ist dort immer der Blick auf das Monumentale, Gefertigte gerichtet, so kann hier ein freies Spiel einsetzen. Das gilt aber nicht nur von Skizzen und Kleinplastik. Der in die Knie sinkende Bronzejüngling der Nationalgalerie in Berlin, dem Wenck den Namen „Linos" gegeben hat, zeigt das Momentane und Unbegrenzte, das der Bronzeplastik eigen sein kann. Hier kommt auch das Spiel des Lichtes auf der Oberfläche einer durchgeführten und ziselierten Metallarbeit zu reizvoller und lebendiger Wirkung. Wie verschieden Wencks Modellierung wird je nach dem Material, das er wählt, wird besonders deutlich, wenn man neben die marmorne Frauenbüste das Wachsmodell des für Bronze gedachten Männerporträts stellt; hier die feste Form, dort die aufgelöste. Das Ausgehen vom Material hat im Schaffen Wencks eine wichtige Rolle gespielt. Es bewahrte ihn vor manchem Fehlgriff, dem andere verfallen sind und es begründete eine im

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST WENCK. SITZENDE WEIBLICHE FIGUR. MARMOR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST WENCK. PORTRÄTSKIZZE. WACHS

besten Sinne handwerkliche Sicherheit. Sie entsprach dem Wesen dieses Künstlers, dem ernste, stille Arbeit mehr galt als lautes Wirkenwollen, dem daran lag, in zäher unbeirrter Arbeit alles zu entwickeln, was Natur ihm verliehen.

Überblickt man heute das Schaffen dieses Bildhauers in seiner abgeschlossenen Wirkung, so wird man bekennen dürfen, er habe wirklich seinen Weg gesucht. Daß es nicht leicht war, in jener Zeit um die Jahrhundertwende seinen eigenen Weg zu finden, weiß jeder, der die Plastik jener Zeit kennt oder hat entstehen sehen. Wem es aber, wie diesem, gelungen ist, Meister zu werden und nicht, wie so viele, der Schüler Größerer zu bleiben, der hat sein Teil Unsterblichkeit errungen.

K. Zoege von Manteuffel

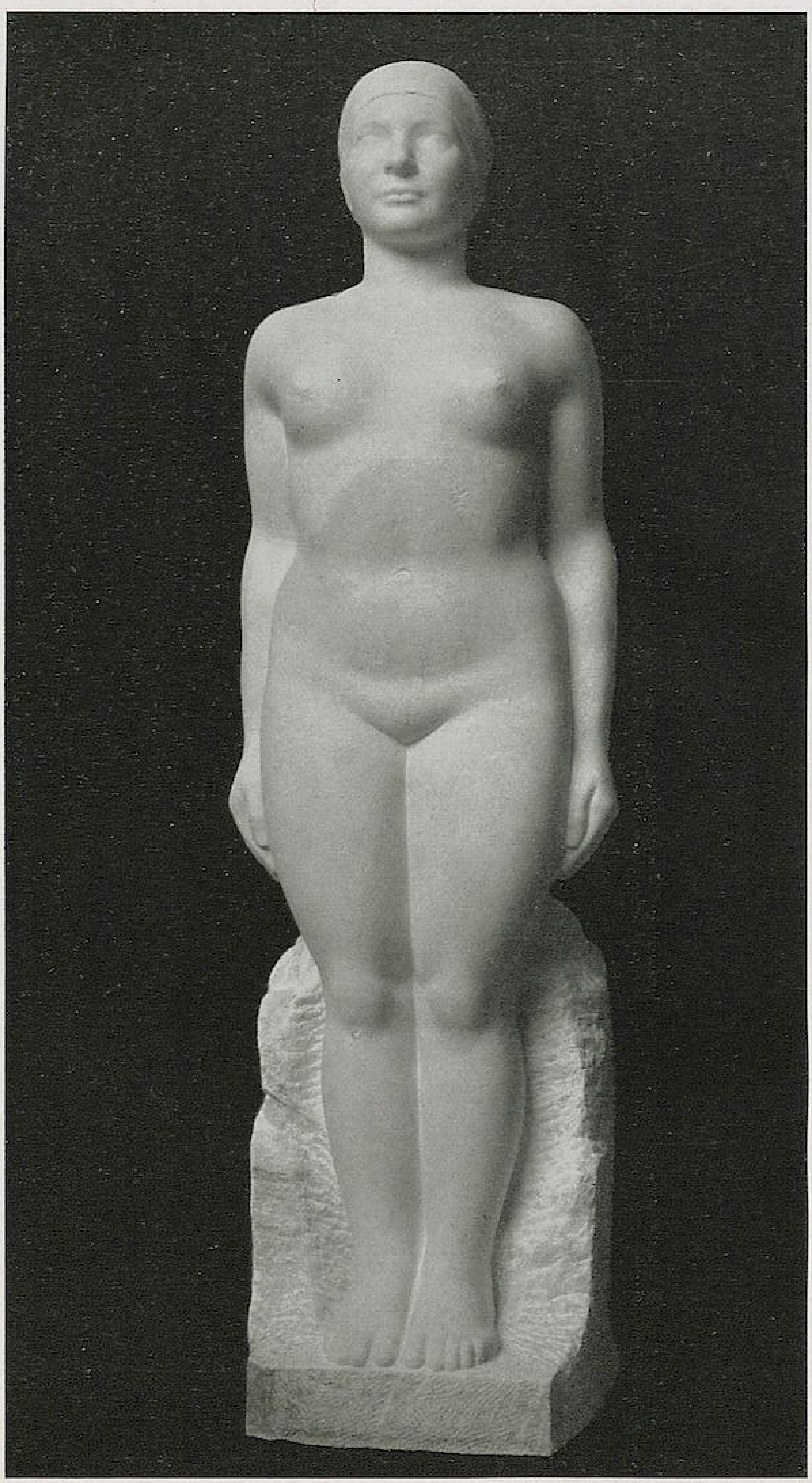
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST WENCK. IO. MARMOR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST WENCK. LEDA. MARMOR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST WENCK. SCHWIMMERIN. MARMOR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED PARTIKEL. AUS WARNEMÜNDE. AKADEMIEAUSSTELLUNG BERLIN

FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNG DER AKADEMIE, BERLIN

Vielleicht ist man in Berlin kritischer, urteilt ein wenig schärfer und kommt leichter zu einer Ablehnung als in anderen Städten des Reiches. So mag es kommen, daß manche den Eindruck haben, wir verführen mit unserer Bewertung der Preußischen Akademie der Künste ein wenig zu hart, wenn man unser Urteil dem gegenüberhält, was anderswo über die repräsentativen Ausstellungen der eigenen Stadt gesagt wird. Aber diese gewisse Schärfe scheint uns heute notwendig, und vielleicht ist sie gerade in Berlin besonders am Platze. Denn während man hier einerseits höchst unverfroren kritisiert (eine Tatsache, die nie schaden kann), so neigt man andererseits mehr als im übrigen Reich dazu, bedingungslos jeder Neuigkeit nachzulaufen, oder Werke, die von irgendeiner anerkannten oder einflußreichen Stelle gutgeheißen werden, ohne weiteres hinzunehmen. Zweifellos treten nirgends so deutlich wie in Berlin Vorzüge wie Fehler unserer Zeit in Erscheinung. Die Stadt ist jedoch heute noch lebendig genug, um Kritik zu vertragen ja, fordern zu können.

Die diesjährige Akademieausstellung ist eine Enttäuschung. Wenn man auch hier keinerlei künstlerische Überraschung erwartet, so hofft man doch jedes Jahr von neuem, eine Auswahl vom Besten, was im vergangenen Jahr gemalt worden ist, vorgeführt zu bekommen. Schon die Herbstausstellung, die der Schwarzweißkunst

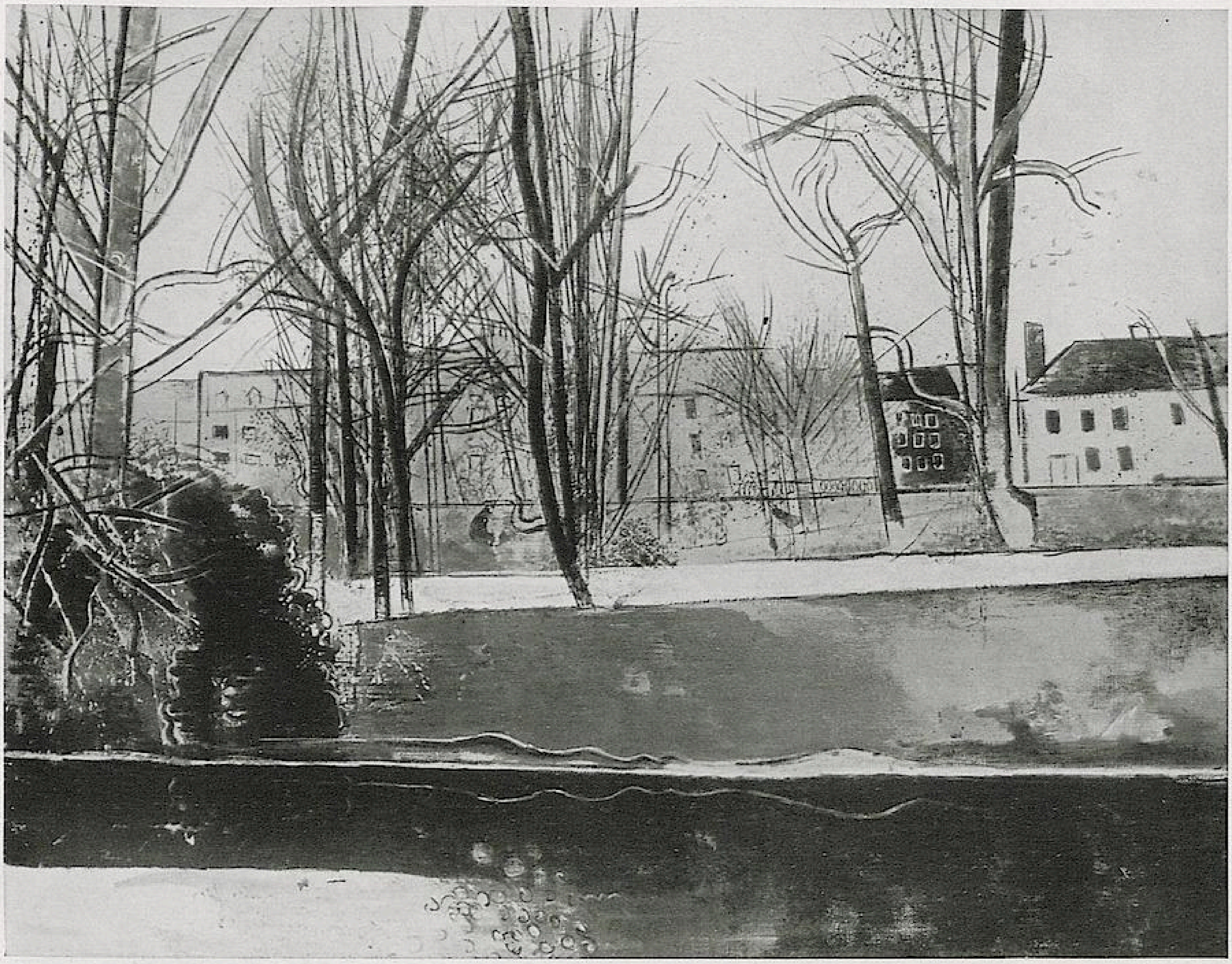
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NIKOLAUS SAGREKOW. BILDNIS FRAU VON STRYK

Akademieausstellung Berlin

gewidmet war, zeigte beträchtliche Schwächen. Vielleicht ist man nach einer zweiten unglücklichen Ausstellung kritischer als sonst gestimmt. Vielleicht entspringt unser Urteil aber auch der absurden Idee von einer idealen Akademieausstellung, die wir im Hirn tragen, einer Ausstellung, die ein eindrucksvolles Bild von den wesentlichsten oder repräsentativsten Werken der Gegenwart bietet. In der diesjährigen Frühjahrsausstellung fehlt alles, was ein müde gewordenes Publikum aus der immer mehr um sich greifenden Indolenz Kunstdingen gegenüber aufrütteln könnte. Wo sind die repräsentativen Kräfte der gegenwärtigen Malerei? (Eine Ausnahme die Bilder des greisen Liebermann.) Wo sind die Nolde, Barlach, Beckmann, Dix usw.? Wo sind die jungen, bedeutenderen, künstlerischen Kräfte, die ans Licht zu heben die Akademie sich doch zur Aufgabe machen könnte? Es ist gewiß schwierig, solche Ziele zu verwirklichen, denn unter den Künstlern greift immer mehr eine Scheu Platz, große Ausstellungen zu beschicken, da man weiß, wie hier Werke, die das Produkt jahrelanger Arbeit sind, in der Masse der Unzulänglichkeit untergehen. Aber was geschieht von seiten der Akademie, eine solche Scheu zu überwinden?
Der Fehler liegt nicht allein an der Auswahl. Wir haben verschiedentlich darauf hingewiesen, daß es besser ist, ein einseitiges Gesicht, als gar keines zu haben. Der Fehler liegt vor allem an

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



XAVER FUHR. VORFRÜHLING

Akademieausstellung Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF WACKERLE. BÜSTE OLAF GULBRANSSON. HOLZ

Akademieausstellung Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KLIMSCH. AM WASSER

Akademieausstellung Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY JAECKEL. STILLEBEN

Akademieausstellung Berlin

dem in Kunstfragen völlig destruktiven Gleichheitsprinzip. Man versucht nicht, ohne Rücksicht auf die Betroffenen, die wesentlichen Dinge herauszustellen, die unwesentlichen in den Hintergrund zu schieben, man ist tolerant und will es mit niemand verschütten. Was so entsteht, ist das graue Einerlei, das wahllose Durcheinander, das für die heutigen Ausstellungen charakteristisch ist, und das dafür Sorge tragen wird, daß die heranwachsende Generation lebendigere Zeitangelegenheiten wie Fußballwettspiele oder Tennisturniere aufsuchen wird. Die Macht des Sports, des Films usw. durch Kunst eindämmen zu wollen, wäre natürlich ein kindliches Unterfangen. Aber die jungen Menschen, die nach etwas seelischeren oder innerlicheren Gefühlsbetätigungen suchen, als wie Sport und Film zu geben in der Lage sind, sollte man nicht mit Gewalt dem Zeitrummel in die Arme treiben.

Die Plastik kommt in dieser Ausstellung nicht allzugut weg. Die besten Jüngeren findet man noch in der Eingangshalle, wo die Garderoben- und Kassenräume sind. Den Bildhauern Fritz Klimsch und Ludwig Cauer hat man Kollektivausstellungen eingeräumt. Das Werk von Klimsch, auf dessen Ausstellung wir gelegentlich seines

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL PLONTKE. VERKÜNDIGUNG

Akademieausstellung Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX KAUS. MÄDCHEN AM FENSTER

Akademieausstellung Berlin

60. Geburtstages hinwiesen, wirkt auch an dieser Stelle eindrucksvoll. Besonders muß man hinweisen auf den schnittigen, bewegten und spannungsreichen Kopf der Photographin Rieß. Von den übrigen Bildhauern sind zwei Frauen, Milly Steeger und Jenny Wiegmann, zu nennen, ferner Otto Weißmüller, Arnold Rickert, Hermann Hahn und Herbert Garbe.

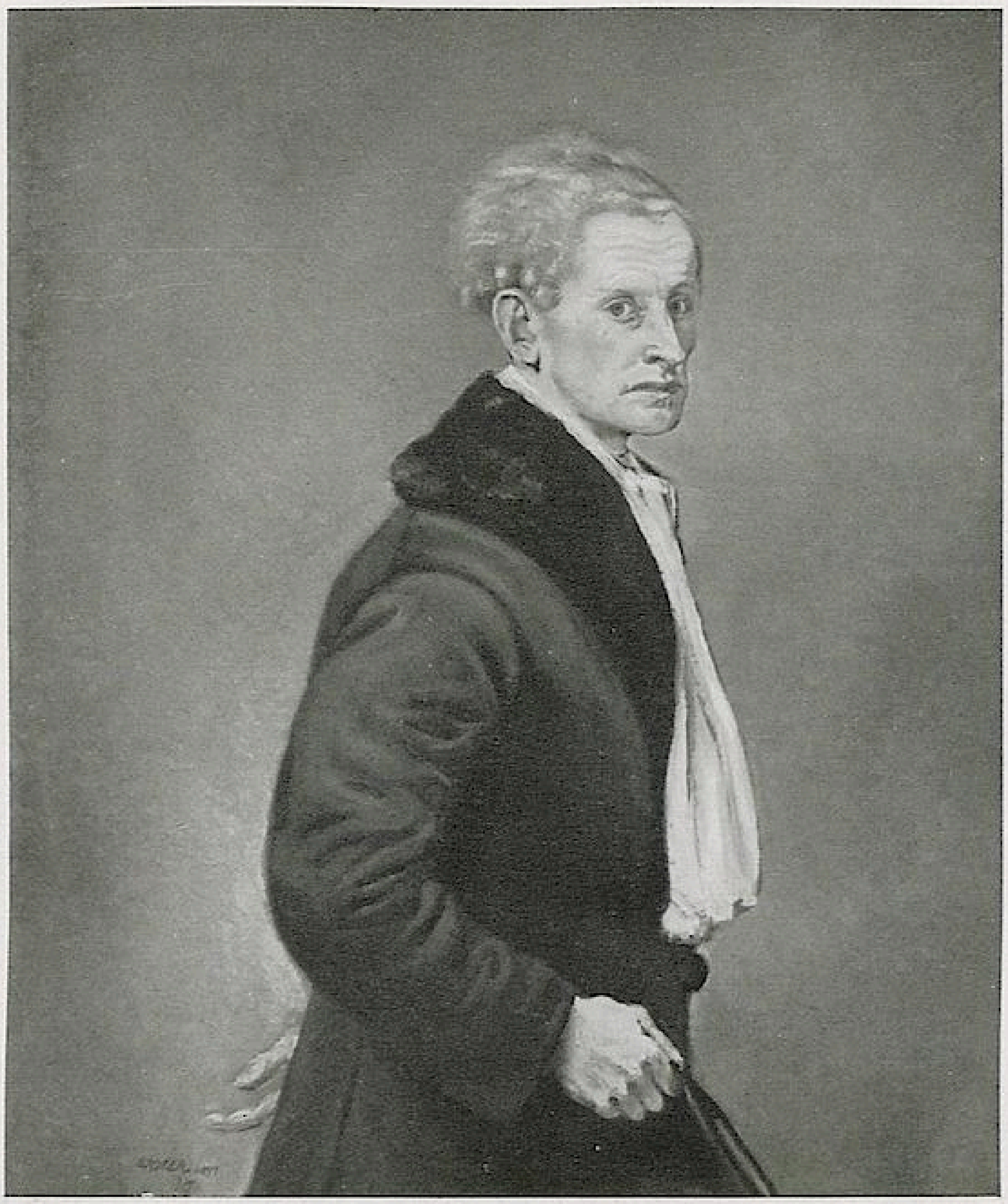
Unter den Malern findet man mehrere Bildnisse von Max Liebermann, die eine gewisse zärtliche Freude an dem Reiz der Erscheinung ausstrahlen und eine Wärme, die man bei ihm früher selten fand. Mosson stellt ein leuchtendes, schönes Blumenstück aus, Ferdinand Spiegel Dolomitenlandschaften, Heinrich Altherr ein Porträt des Dichters Wilhelm Schäfer.

Unter den jüngeren Malern ist Friedrich Einhoff hervorzuheben mit einer Straße, die Temperament, Leichtigkeit und starkes organisches Empfinden mit frischer Farbigkeit vereint. Ein Talent ist auch der Württemberger Curt Weinhold-Calw, dessen „Wahrsagerin" besonderes Interesse erregt. Daneben Richard Schroetter, A. W. Dreßler mit einem Bild seiner Tochter, Gert Wollheim mit einem Stilleben, Max Kaus und der Wiener Ernst Huber.

Zum Gedächtnis von Ludwig Knaus, der im Vorjahr seinen 100. Geburtstag beging, und der heuer gerade 20 Jahre tot ist, hat man im Mittelsaal dreißig Gemälde zusammengehängt. Man hat mit Recht sich vor allem auf die ersten zwei Jahrzehnte seines Schaffens beschränkt. In dieser Zeit hat der Künstler das gemalt, was uns heute noch etwas zu sagen hat. Vor allem sind es die zarten Landschaftsskizzen, die unter dem Einfluß von Paris und der Barbizon-Schule entstanden sind, sowie einige Porträts aus den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, die, leicht und locker entworfen, einen feinen kultivierten Schmelz der Farbe besitzen, die heute noch das Bild eines Mannes wachrufen, der malen konnte.

B. E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GERT WOLLHEIM. BILDNIS
Akademieausstellung Berlin

AUS EMIL NOLDES BRIEFEN*

Als Beginnender war die Welt und alles gegen mich, nach einer Ecke verdrängt als einsamster Mensch, aber dadurch in stärkster Konzentration begann die künstlerische Kraft sich zu entfalten. Nun allmählich wendet sich alles zu mir oder meiner Kunst und eine Fülle von allem Angenehmen mag für den schaffenden Künstler der schwerste Feind werden. — Dann gewiß fühlt man, daß man älter wird. Ich aber liebe so sehr, wenn im Garten treibende Pflanzen müssend die schwere Erde beiseite schieben. Diese Freude bitte ich, möge mir auch in meinem Schaffen lange erhalten bleiben.

*

Sie fragen nach meiner Meinung über deutsche Kunst. Als Künstler lebe ich arbeitend und ein-

*) Emil Nolde. Briefe aus den Jahren 1894—1926. Von Max Sauerlandt. Furche-Verlag, Berlin.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL CORNET. MUTTER UND KIND

sam, aber folge den künstlerischen Bewegungen und glaube Ihnen sagen zu dürfen, daß in unserer Gegenwart in Deutschland einige hervorragende Künstler sind, die, ganz auf eigenem Boden stehend, persönlich, intensiv und stark produzieren. Im Gegensatz zu vorhergehenden Generationen lassen sich diese Künstler nicht anlehnend von den romanischen Völkern beeinflussen. Man gräbt auf eigenem Felde und die hierbei entstehende Kunst wird gewiß die Lebenskraft in sich tragen, dem reinigenden, ausschaltenden Trieb der Zeiten zu widerstehen. Ich schätze und liebe diese deutsche Kunst unserer Zeit, — es ist als ob die Urquellen wieder fließen.

*

Wenn bei unserer Generation das Erleiden der materiellen Nachteile der Kunst zugute kommt,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dann mag alles recht und gut sein. — Vielleicht wird eine kommende Zeit grade das isolierte Alleinstehen der Künstler als das Besondere und Gute dieser Epoche ansehen.
Es kommt so oft so manches anders, als Menschen es lieben und gern es wollen.
Daß im späteren Alter die Anerkennung seiner Zeit dem alten Rembrandt versagt war, ist wohl uns Menschen heute ein großes Glück. In seiner Vereinsamung malte er diese unsagbar schönen Bilder, — wäre es geschehen, wenn die Welt mit ihren tausend Armen ihn als Mensch und Künstler hätte haben wollen?

*

Du kennst meine Neigung, gern zwischen dem Künstler und dem Menschen scheiden zu wollen. Der Künstler ist mir etwas wie eine Zugabe zum Menschen und ich kann von ihm sprechen, wie von etwas anderem als dem Selbst und das darf ich gewiß auch. —
Es ist der Künstler ein sensibles, licht- und lärmscheues Wesen, oft leidend, sich verzehrend in Sehnsucht. Die Menschen fast alle sind seine Feinde, die Freunde, seine nächsten, die schlimmsten. Wie eine Polizei sind sie dem Lichtscheuen, er sieht ihre Laterne. Der Teufel in ihm wohnt im Gebein, die Gottheit im Herzen. Wer ahnt diese Mächte, die sich streiten und die entstehenden Konflikte! Hinter Mauern lebt der Künstler, zeitlos, selten im Flug, oft im Schneckenhaus. Seltsames, tiefstes Naturgeschehen liebt er, aber auch die helle, offene Wirklichkeit, die ziehenden Wolken, blühende, glühende Blumen, die Kreatur. Unbekannte, ungekannte Menschen sind seine Freunde, Zigeuner, Papuas, sie tragen keine Laterne. Er sieht nicht viel, andere Menschen aber sehen gar nichts. Er weiß nichts. Er glaubt auch nicht an die Wissenschaft, sie ist nur halb. Wie die Sonne nicht kennt die Dämmerstunde, den Hauch, das Zarte, den seltsamen Zauber dieser Stunde — wenn sie erscheint ist alles längst scheu entflogen — so kennt auch die Wissenschaft mit ihrer Lupe dies alles nicht.
Besser kann ich nicht sagen, was ich sagen möchte, nur zuweilen kann ich es malen.

PAUL CORNET. KIND MIT BALL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEROLD UND WERNER HUNZIKER. DETAIL: KOPF DER NYMPHE KALYPSO

Aus den Wandmalereien im Tribünenbau des Sportplatzes Zürich (s. a. S. 326)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

G. UND W. HUNZIKER. AUS DEN WANDMALEREIEN IM TRIBÜNENBAU DES SPORTPLATZES ZÜRICH

WANDMALEREIEN IN EINER SPORTARENA

Im allgemeinen darf die Kunst von den Sportfreunden keine intensive Förderung erhoffen. Es scheint sogar, daß die Hingabe an den Sport, die ohnehin eine gewisse Ausschließlichkeit mit sich bringt, die künstlerischen Interessen eher zurückdränge. Doch sind auch auf diesem Gebiete Anzeichen einer gewissen Wandlung zu verspüren, und sobald der Sport mit Überlegenheit betrieben wird, vermag er eine idealistische Einstellung zu wecken, die auch andern Lebensgebieten, nicht zuletzt der Kunst, zugute kommen kann.

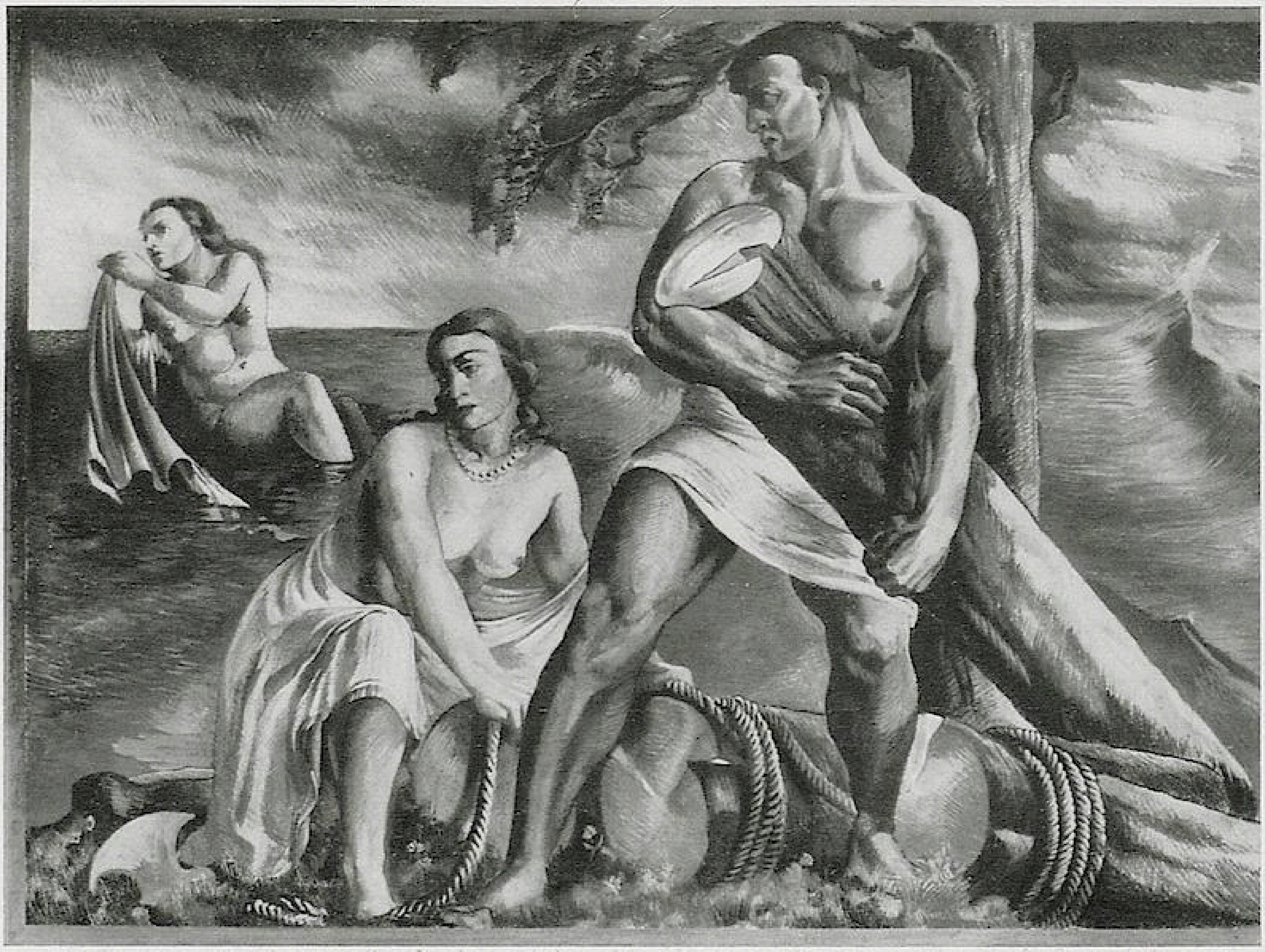
Das „neue Bauen“ hat bereits mit Erfolg versucht, seine auf Praktisches und Sachliches gerichteten Bestrebungen auf Sportplatzanlagen und Stadien anzuwenden. Plastik und Kunstgewerbe versprechen sich besondere Förderung von der allerdings nur langsam fortschreitenden Aktion zur Verbesserung der Sportpreise, die grundsätzlich längst Anerkennung gefunden hat. Doch die Malerei, die „Kunst an sich“ sozusagen, bietet dem Sportfreund einstweilen nicht sehr viel. Idealisierenden und sinnbildlichen Darstellungen aus dem Sportsleben ist er ohnehin abhold, denn der Sport verneint ja gerade das Pathetische und Geistig-Gesteigerte. Um so anerkennenswerter ist es, wenn Künstler Gelegenheit erhalten, in einer Sportplatzanlage Wandmalereien auszuführen.

Im Tribünenbau der neuen großen Sportplatzanlage, die der Zürcher Grashopperklub im Hard bei Zürich erstellen ließ, hat der zentral gelegene Gesellschaftsraum künstlerischen Schmuck erhalten. Die beiden Brüder Gerold und Werner Hunziker, zwei Aargauer Künstler, die seit vielen Jahren in Paris und in der französischen Provinz arbeiten, haben gemeinsam einen Zyklus von Wandgemälden geschaffen, die mit Ausnahme eines etwa meterhohen Sockels sämtliche Wandflächen des Raumes bis zur Decke ausfüllen. Trotz der Aufteilung in einzelne Figurenszenen wirken die Bilder als raumkünstlerische Einheit.

Es ist nun besonders aufschlußreich, daß die auftraggebenden Sportsleute keine beziehungsreichen Bilder oder Sinnbilder aus dem Sportsleben wünschten, sondern den beiden Malern für ihre auf Großes gerichteten Ambitionen auch motivisch freie Hand ließen. Die Leiden des Odysseus, seine Irrfahrten, Prüfungen und Mühen sollen hier, ohne irgendwelche Anspielungen, rein durch ihren menschlichen Gehalt den inneren Wert und Sinn sportlicher Anstrengung zum Ausdruck bringen. Die beschwingte, lebensvolle Komposition der Bilder, die Plastik und Ausdruckskraft der Gestalten und die phantasievolle, nicht literarisch blasse Darstellung der Szenen sichern diesen auf reiche Farbenklänge aufgebauten Wandmalereien einen künstlerischen Reichtum, der über Raumschmückend-Dekoratives hinausstrebt.

E. Briner

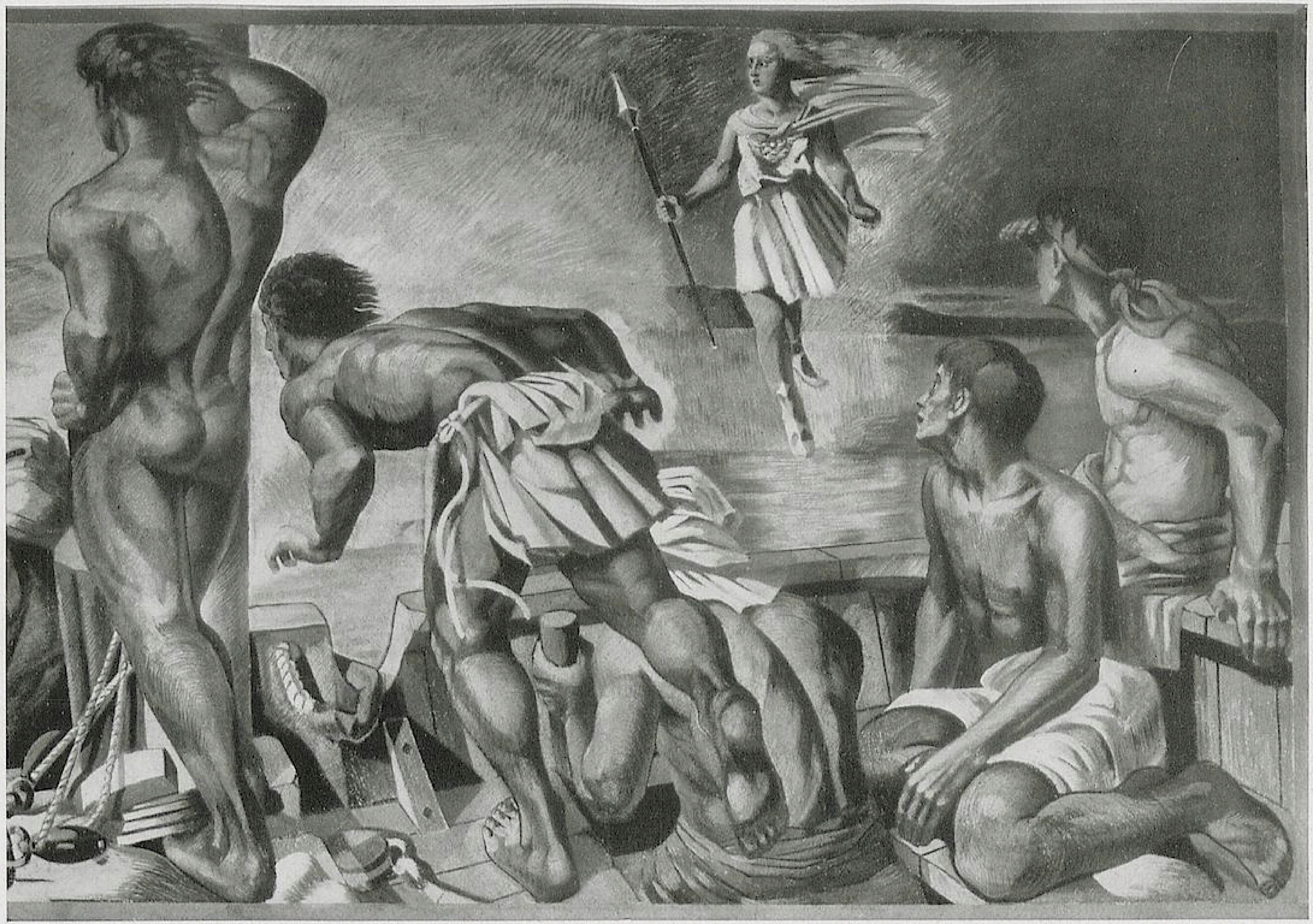
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



G. UND W. HUNZIKER. WANDMALEREI IM TRIBÜNENBAU DES SPORTPLATZES ZÜRICH

Odysseus baut mit Hilfe der Nymphe Kalypso ein Floß, um seine Heimat zu erreichen
Dem Meer entsteigt Leukothea, den Schleier reichend

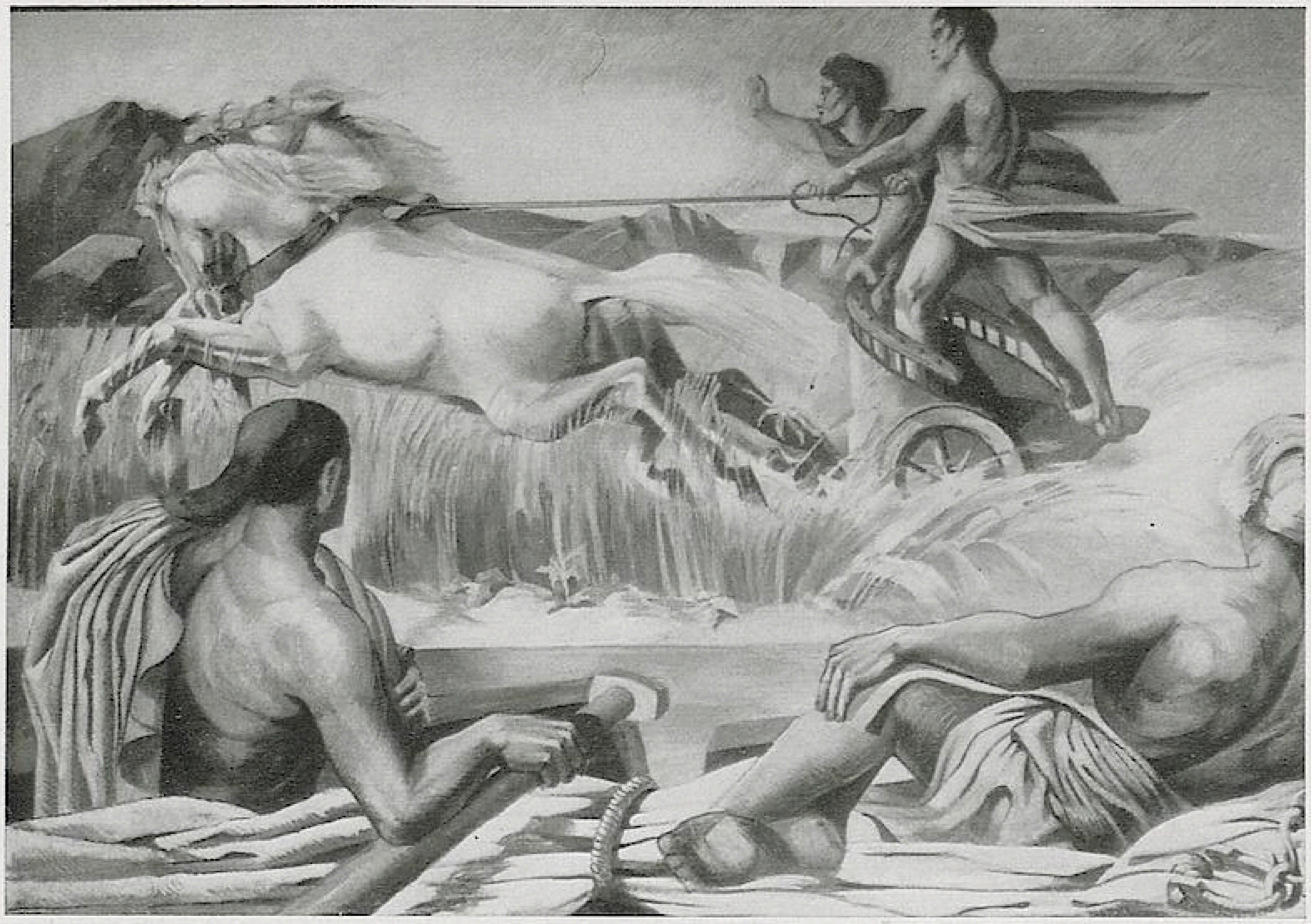
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



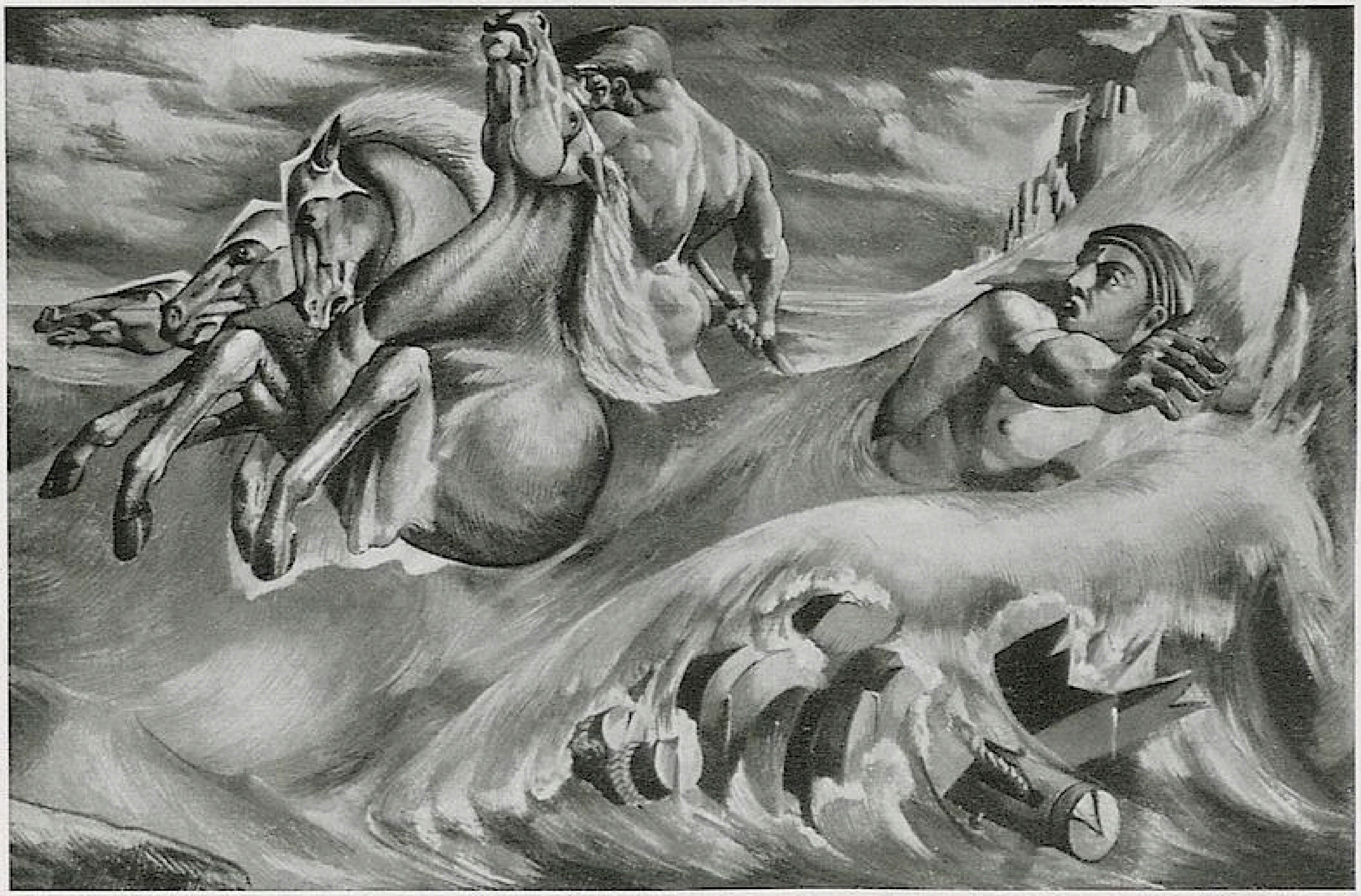
GEROLD UND WERNER HUNZIKER. WANDMALEREI IM TRIBÜNENBAU DES SPORTPLATZES ZÜRICH

Telemachs Beschützerin, Pallas Athene, verläßt ihn und erscheint seiner Schiffsmannschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Telemach eilt in Begleitung des Sohnes Nestors nach Sparta, um bei Menelaos Erkundigungen über das Verbleiben seines Vaters einzuholen



Poseidon wirft den auf den Trümmern seines Fahrzeuges irrenden Odysseus in den Strudel der Charybdis zurück

G. UND W. HUNZIKER. WANDMALEREI IM TRIBÜNENBAU DES SPORTPLATZES ZÜRICH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIA CASPAR-FILSER. MORGENSONNE

Glaspalast München 1930

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS REINHOLD LICHTENBERGER. MÜNCHEN VOM PETERSTURM
Glaspalast München 1930

DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN

Für das Jahr 1930 hat München nach einer längeren Intervalle wieder einmal Künstler aus ganz Deutschland zu Gaste geladen, um mit ihnen in friedlichem Wettbewerb die eigenen Kräfte zu messen und sich und anderen Rechenschaft darüber zu geben, ob es noch zu Recht seine bevorzugte Stellung im deutschen Kunstleben beanspruchen kann. Man lud splendid und vollkommen unparteiisch ein, was dadurch möglich war, daß jede der drei für die Veranstaltung der Münchner Ausstellung mitverantwortlich zeichnenden Vereinigungen diejenigen Künstler herbeirief, die ihr nach Weltanschauung und Wesensart am nächsten stehen. Nun begibt es sich zwar, daß man die Berliner, Dresdner, Wiener usw. in drei verschiedenen Bezirken des weitläufigen Glaspalast-Gebäudes zusammensuchen muß, aber diese kleine Unbequemlichkeit kann man gern in Kauf nehmen, denn man tauscht dafür einen anderen Vorzug ein: den eines sehr lebendigen und bewegten Gesamtbildes. Zudem hat man in gastlich schöner Weise die Nichtmünchner an bevorzugte Plätze und in die besten Säle gehängt: die große

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH LOMMEL. DIANA
Glaspalast München 1930

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SEEWALD. MITTELBILD AUS DEM TRIPTYCHON „ÖL, BROT, WEIN“

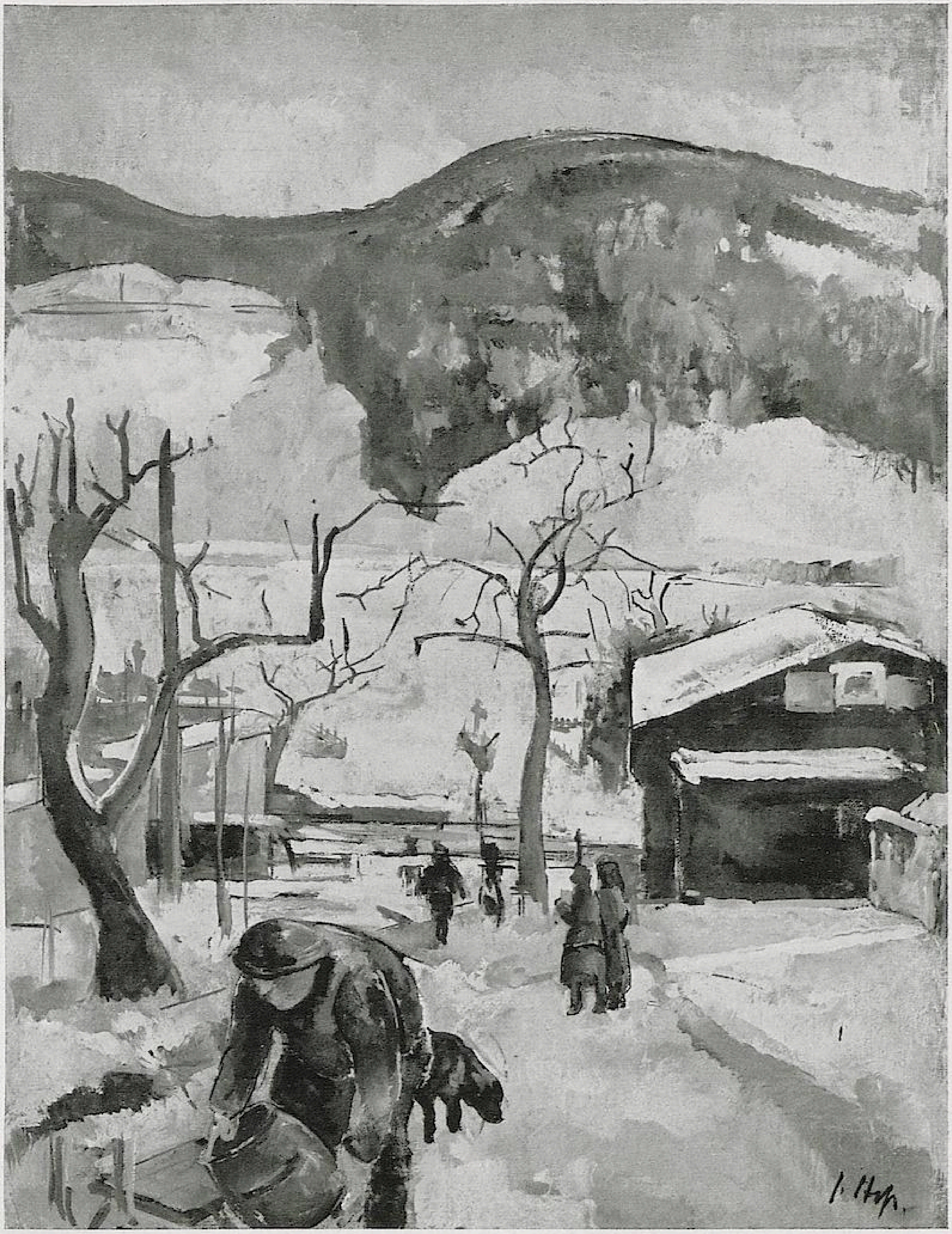
Glaspalast München 1930

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF ACHMANN. VORFRÜHLING

Glaspalast München 1930

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS HESS, WINTERLANDSCHAFT
Glaspalast München 1930

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Achse von Osten nach Westen, mehr als 200 m in der Länge und die schönsten Säle durchmessend, ist vornehmlich ihnen reserviert.

Die Münchner Werke hat man, um für die der eingeladenen, also der Jury nur formal, kaum in einem Fall faktisch unterstehenden Gäste hinreichend Raum zu schaffen, streng gesiebt — es war kein Schaden! Das Mitläufertum, das sich aus Vereins- und Gruppenzugehörigkeiten erklärt, auch aus einer gewissen Gutmütigkeit und aus dem „Spezltum", das in München — wie anderwärts auch — üppig in Blüte steht, ist diesmal kaum zum Zug gekommen. Man ist aus diesem Grund bös über die Jury hergefallen und hat wieder einmal die schlechte wirtschaftliche Lage der Künstlerschaft ins Treffen geführt, die Schädigung, die aus der Zurückweisung dem einzelnen erwachse. Tatsächlich hat eine ernsthaft aufgebaute Ausstellung mit wirtschaftlichen und sozialen Momenten nichts zu tun. Der Gedanke des Verkaufs darf nicht vorschlagen, und das Interesse des einzelnen muß zurücktreten hinter die Absicht, ein geschlossenes Gesamtbild, etwas für Geist und Gestaltung der Zeit Typisches zu geben. Diese Absicht ist hier klar und unzweideutig verspürbar. Der Erfolg ist der, daß man einen Gesamteindruck von Wollen und Können der heutigen deutschen Künstlerschaft gewinnt, vielleicht in höherem Maß, als es bei den Deutschen Kunstausstellungen von 1928 in Düsseldorf und Nürnberg und 1929 in Köln beim Deutschen Künstlerbund möglich war. Denn bei jenen Ausstellungen entschied entweder der Wille eines einzelnen in Hinblick auf die Auswahl der Werke oder es kam eine bestimmte Richtung zum Zug, während hier von den Kräften der Beharrung, der konservativen Künstlerschaft, ebenso Werke zu finden sind wie von denen des Fortschritts, der lebhaftesten, oft noch über das Ziel hinausschießenden Jugend. Man könnte die Ausstellung taufen: Von Schuster-Woldan zu Nolde. Kaum eine Nuance in dieser Skala fehlt; vermißt man einmal einen Namen, einen Mann, so ist um so sicherer seine Richtung vertreten.

Man kann also wohl davon sprechen, daß ein unbefangener Beurteiler, etwa ein Franzose, der ohne Voraussetzungen kommt, aus dieser Ausstellung ein Urteil über den heutigen Stand der deutschen Kunst ziehen kann. Erstaunt wird er noch einige Tollkühnheiten buchen, die man z. B. in den Sälen der Juryfreien, aber auch in einigen, allerdings ziemlich zur Seite geschobenen Kabinetten der Neuen Secession antrifft, die aber doch nur als Rückzugsgefechte anzusprechen sind. Im Grunde scheint Besonnenheit und Stetigkeit wieder einzukehren, das Experimentieren auf ein gewisses Maß reduziert zu sein und positives Können wieder die Oberhand zu gewinnen. Man sieht sogar schon wieder „schöne" Bilder, die vordem so streng verpönt waren, man sieht Bilder mit Inhalt und so stehen wir vielleicht unmittelbar vor dem Zeitpunkt, wo man wieder Ideen durch Bilder propagiert, also vor einer neuen Romantik: formal vermöchte sie sehr gut aus dem, was man „die neue Sachlichkeit" nennt, herauszuwachsen.

Daß die eine oder die andere Stadt heute mit ihrer künstlerischen Gesamtleistung präponderiere, kann man ebensowenig behaupten, als daß man da oder dort einen besonders scharf geprägten „Stil" verspüre. Am ehesten ließe es sich noch gegenüber den Wiener Werken feststellen, denn in Wien ist der festliche Kultus der Farbe und der Zug ins Dekorative der Gesamtheit der Künstlerschaft eigen. Sonst wird für die mehr oder minder eindrucksvolle Leistung der einzelnen Städte immer maßgebend sein, was ihre einzelnen führenden Künstlerpersönlichkeiten leisten. Berlin ist in dieser Hinsicht diesmal sehr im Vorteil. Es verfügt über Meister wie Max Liebermann und Max Slevogt, denen beiden man in dem berühmten Achteck der „Secession" eindrucksvolle, frische Sonderausstellungen schuf, es ist durch Käthe Kollwitz, von der gleichfalls ein Saal mit außerordentlich fesselnden Zeichnungen da ist, durch Pechstein, Hofer, Purrmann, Erich Heckel, Wollheim, Rhein, Rößner, Jäckel, Lotte Laserstein, Dettmann u. a. vertreten. Raffael Schuster-Woldan hat man aus Anlaß seines 60jährigen Geburtstages ein eigenes Kabinett eingeräumt.

Demgegenüber kann München, so zahlreich seine Künstlerschaft ist und so ausgezeichnete Leistungen sie hervorbringt, doch nur durch das Gesamtbild wirken. Die großen führenden Persönlichkeiten Münchens sind im Laufe weniger Jahre dahingegangen. München besitzt heute keine Künstlerautorität, die es nach der Seite der Tradition eines nicht durch Alter, sondern durch Ehrwürdigkeit gekennzeichneten Patriarchentums mit Max Liebermann aufzunehmen vermöchte. Dagegen kommt in München viel starke und verheißungsvolle Jugend auf. Und ein besonderer Vorteil der Münchner Phalanx

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HUGO FREIHERR VON HABERMANN †. DAME MIT PAPAGEI

Glaspalast München 1930

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM HEISE. TRIO

Glaspalast München 1930

ist es, daß sie aus der Zersplitterung, die dem sogenannten linken Flügel mit völliger Disziplinlosigkeit und Auflösung drohte, zurückfand zur wirkungsvollen Geschlossenheit, zu einer kollektivistischen Eindruckskraft, die in diesem Falle, wo nicht überragende Einzelpersönlichkeiten, sondern das relativ höchstmögliche Niveau zu entscheiden haben, ein nicht abzumessender Gewinn ist. Der Präsident der Münchner Künstlergenossenschaft, Eugen Hönig, der die Widerstrebenden mit starker Hand zusammenführte, hat sich durch diese Tat ein gar nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst um München erworben; das Moment dieser Einigung tritt in einer hochwertigen, sehr fein aus der riesigen Produktion dieser Schar ausgewählten Ausstel-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOTTE LASERSTEIN. SELBSTBILDNIS MIT KATZE

Glaspalast München 1930

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX PECHSTEIN. MORGEN AM GARDERSEE

Glaspalast München 1930

lung in Erscheinung: man bewundert vor allem das große technische Können, die Beherrschung des Handwerklichen der Malerei, die Sicherheit, mit der Porträtaufgaben gelöst sind. Die entscheidenden Züge der Münchner Kunst erfolgen allerdings auf der rechten Seite des Glaspalasts, man ist dort in jedem Sinne „problematischer" eingestellt: den Mächten der Beharrung treten die der Bewegung gegenüber. Allerdings taucht man auch auf dieser Seite des Hauses einmal in Vergangenheit unter: dies ist bei der Gedächtnisausstellung für den im Februar 1929 verstorbenen langjährigen Führer der Münchner Secession, Hugo Freih. von Habermann, der Fall. Aus seinem umfangreichen Werk hat man hauptsächlich Bilder früheren Schaffens ausgewählt, Gemälde aus den siebziger und achtziger Jahren, vorzügliche, über jeden Einwand erhabene Werke, aber in ihrer dunklen, tonigen Malweise gerade in dieser Umgebung etwas fremd und fern wirkend; vielleicht hätte man diese Arbeiten nicht in unmittelbarer Nachbarschaft Slevogts plazieren sollen.

Eine Kollektivausstellung ganz anderer Art ist seitens der Neuen Münchner Secession dem Schaffen Emil Noldes, des genialen Außenseiters, gewidmet. Er spricht keine allen verständliche Sprache. Aber es führt ein Weg zu ihm, wenn man ihn mit Geduld und gutem Willen einschlägt. Nolde ist herber Gestalter. Seine Farbigkeit, gern über das Maß hinausgehend, ist überwältigend stark, seine Palette donnert. Vielleicht um dieses Gewitters willen, hinter dem sich doch einmal blauer Himmel auftun muß, verläßt man am besten gerade mit diesem starken Klang in den Nerven den in diesem Jahr gar nicht überflüssigen, sondern vielseitig anregenden Glaspalast.

Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH GLETTE. FÖHNLANDSCHAFT

Glaspalast München 1930

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARTIN LAUTERBURG. SEITENFLÜGEL DES NEBENSTEHENDEN ALTARBILDES
Glaspalast München 1930

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARTIN LAUTERBURG. AUFERSTEHUNG. MITTELTEIL EINES ALTARBILDES
Glaspalast München 1930

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

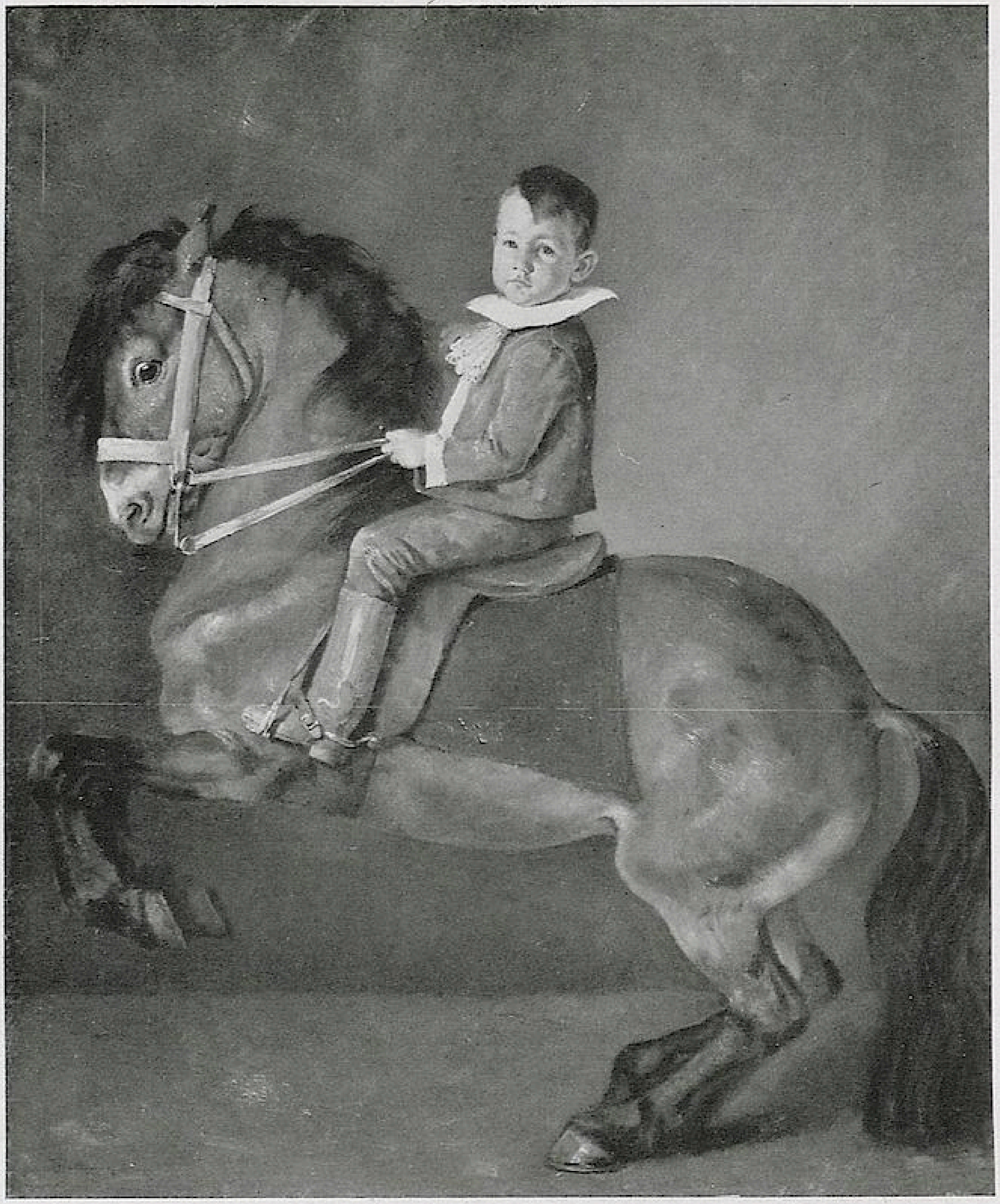
EMIL NOLDE. SCHWARZER TEUFEL
Glaspalast München 1930

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH ALTHERR, HINWEIS AUF DIE GÖTTLICHE GERECHTIGKEIT

Glaspalast München 1930

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THOMAS BAUMGARTNER. FREIHERR VOITH V. VOITHENBERG
Glaspalast München 1930

KUNST UND ZWECKFORM

Die vielen Reden, die in letzter Zeit über die Sachlichkeit, Zweckform und die durchgeistigte Formensprache der neuen internationalen Stilrichtung gehalten werden, wirken auf die Dauer banal, sind deutschem Geiste fremd und verbergen nur mäßig die eigene Leere hinter fremden Attrappen.
Alles, was nüchtern, leer, unausgereift und geschmacklos ist, als „Zweckform" in der Kunst zu bezeichnen, wie es heute so oft geschieht, wirkt abstoßend. Die gesunde, sich haltende und noch nach Jahren gut wirkende Zweckform entsteht durch allmählichen, langsam vor sich gehenden, oftmals sehr lange dauernden Entwicklungsprozeß, der sich immer wieder auf neue Erfahrungen aufbaut, sie verwertet und auf diesem

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wege die Form immer vollkommener dem Zweck anpaßt. Als Schöpfung ist sie eine kollektive Leistung und behauptet ihre Existenz nur als Gattung, nicht als Einzelwesen, — zum Unterschied von der Kunstform, die Anspruch auf ein Einzelwesen machen kann, das stets etwas Einmaliges ist und daher nie wiederkehrt.

RICHARD KNECHT. BÜSTE BILDHAUER HENKE
Glaspalast München 1930

Das Lebensgebiet der Zweckform hat sich heute derartig erweitert, daß viele Dinge, die als Zweckform bezeichnet werden, dem normalen Entwicklungsgang entzogen, als unausgereifte Geburt auf das Publikum losgelassen werden. Das trifft nicht nur bei Gebrauchsgegenständen jeder Art zu, sondern in erster Linie bei der Architektur, der bildenden Kunst und dem Kunstgewerbe. Beeinflußt durch schön gelöste, vollendet durchgebildete und ausgereifte, dem Zweck der Form entsprechende Kunstwerke, wird heute sehr oft übersehen, daß Schönheit der Zweckform nicht unbedingt ein Kind unserer Zeit ist, sondern als große, längst entwickelte Kunst Jahrhunderte zurückliegt. Bereits die Alten verstanden, daß sie nicht in lauter Zweckformen leben können — wie es viele Zeitgenossen von uns verlangen — sondern daß eine Unmenge von Dingen, die wir im Leben benötigen und die uns außerhalb der Arbeit zur Freude und Erholung dienen, sich nicht in die Zweckform kleiden lassen, weil sie uns näher stehen, in ein intimeres freundschaftliches Verhältnis zu uns getreten sind und das nicht bloß aus dem Zweckhaften, Nützlichen, aus der Welt der rationellen, abstoßenden Berechnung, sondern weil sie aus einer reineren, sittlich höheren Welt stammen.

Es gibt Werte, die sich absolut nicht in die Zweckform pressen lassen, die uns immer wieder sagen, daß der Mensch nicht nur Zwecke, sondern Charakter und Gesinnung haben soll, Werte, die wesentlich ethisch bestimmt sind und sich nicht durch hohle Phrasen ersetzen lassen. Erlauben wir ruhig, daß sich die Zweckform in einem Teile unseres Hauses niederläßt, z. B. in der Küche, im Bad, in der Garage usw., — und vielleicht auch in einem Teil unserer Arbeitsräume, — dagegen wird kein Vernünftiger etwas einzuwenden haben, — in der feinen, humanen Sphäre wird sie sich niemals halten können, selbst dann nicht, wenn — wie in den letzten Jahren — mit allen erdenklichen Mitteln der Propagandakunst der Versuch hierzu gemacht wird. Die wahre, echte Kunst läßt sich nie vergewaltigen, nicht als reine Zweckform gestalten; versucht man es trotzdem und gelingt der Versuch, so handelt es sich nicht um Kunst, sondern um Technik, mit der man so tut, als ob sie Kunst wäre.

Karl I. Fischer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGÈNE DELACROIX. WILDES PFERD. LITHOGRAPHIE

FRANZÖSISCHE MEISTERGRAPHIK DES 19. JAHRHUNDERTS

Wenn man von französischer Graphik des 18. Jahrhunderts spricht, weiß jeder sofort, was gemeint ist. Die Technik: fast immer Kupferstich. Der Stil: das sogenannte Rokoko — bei allem Kurvenreichtum liebenswürdig-ausgeglichen, typengebunden, lichtfroh. Der Gegenstand: Modebilder, galante Szenen, Allegorisches, Porträts. Im wesentlichen eine anonyme Kunst, fast möchte man trotz ihrer Eleganz sagen: eine Volkskunst. Nur Spezialsammler kennen die einzelnen Stecher beim Namen.

Das Bild wird ein völlig anderes, sobald wir den Sprung ins 19. Säkulum hinüber machen, oder wenigstens nach Erledigung des napoleonisch-legitimistischen Zwischenspiels.

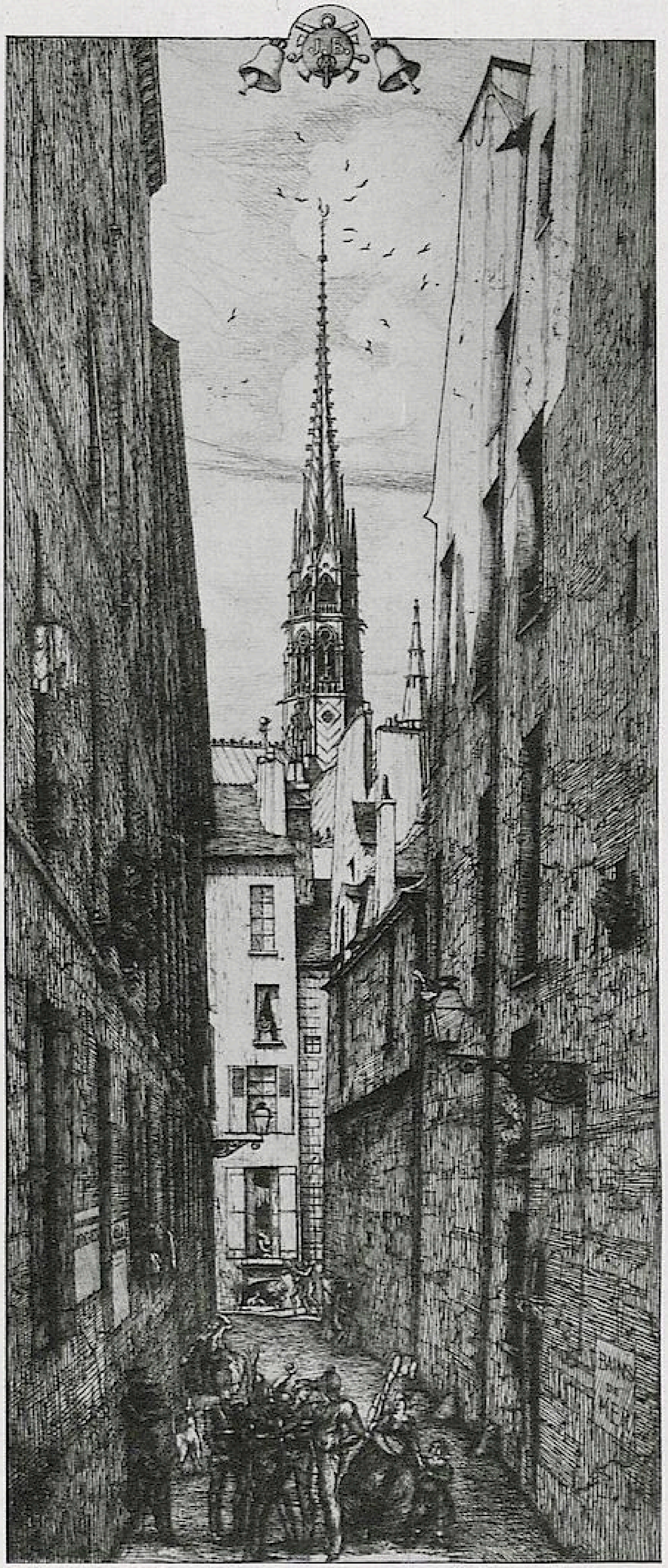
Mit dem Bürgerkönigtum von 1830 stehen wir fest auf neuem Boden; aber schon das ganze vorhergegangene Jahrzehnt ist voll von den empordrängenden Kräften (die dann im Zeichen des bürgerlichen Individualismus das Feld allein behaupten).

Die Originale für unsere Reproduktionen hat uns in entgegenkommender Weise das Graphische Kabinett G. m. b. H. (Leiter Günther Franke) München zur Verfügung gestellt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE GÉRICAULT. MAMELUK. LITHOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CHARLES MERYON. RUE DES CHANTRES. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY. DIE FURT. RADIERUNG

Der Einfluß der Klassizisten tritt zurück, die Romantiker treten in den Vordergrund. Die zahme Allegorik weicht dem sieghaften Doppelgestirn: Phantasie und Natur. Sollten das einmal gegensätzliche Dinge gewesen sein: nun denn, man vereinigt sie im Zeichen der Persönlichkeit. Persönlichkeit, Individualität ist nun das Wort des Heils. Die Kollektivform verdämmert; jeder Künstler beginnt nach eigenem Gutdünken zu formen und zu schalten. Es gibt höchstens noch Richtungen und Schulen, aber keinen eigentlichen Zeitstil mehr.
Nirgends wird das deutlicher als in der graphischen Kunst. Denn es ist eigentlich überhaupt abstrahierende Willkür, von „der" graphischen Kunst zu sprechen. Es gibt ja eine ganze Menge von graphischen Kunstzweigen, und mit zunehmender Individualisierung auf der einen, zunehmender Technisierung auf der anderen Seite spalten sich deren immer neue ab. Der traditionsbelastete Kupferstich taugt nicht mehr für die freiheitsdürstende Romantikergeneration. Man greift zu anderen Techniken, und jeder persönliche Gestaltungswille sucht sich unter ihnen die gerade ihm adäquateste aus. Über England kommen neue Formen der Holzschnitttechnik, den gegenständlich abwechslungsreicheren Erfordernissen der Buchgraphik besser gemäß, als die hohe alte Volkskunst. Die Radierung, seit Jahrhunderten auf einzelne, meteorhafte Höhenerscheinungen beschränkt, tritt nun stark in den Vordergrund vor allem als Interpretin einer individualistischen Landschaftsauffassung. Und vor allem die neuerfundene Lithographie mit der Vielfältigkeit ihrer technischen Möglichkeiten, ihrer Weichheit und Flächigkeit wird ein Lieblingskind dieser auf systematische Erschließung der Naturgegebenheiten gerichteten, bald sich noch enger auf Luft und Licht spezialisierenden Epoche. Deutscher Erfindungsgeist war an ihrer Wiege gestanden: die volle künstlerische Ausprägung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CAMILLE COROT. DAS ENTLEGENE FORT. AUTOGRAPHIE

und praktische Auswirkungsgelegenheit gab ihr freilich erst das rührigere, vor allem auch politisch bewegtere Nachbarland.

Die zweite Jahrhunderthälfte mit ihrem jähen Aufstieg der mechanischen Reproduktionstechniken bedeutet für die Graphik als Volkskunst den Tod. Um so nachdrücklicher stellt sie Qualität und Sammelwert der noch im Rahmen der freien Kunst verbliebenen, notwendig auf kleine Auflagen beschränkten Originalgraphik heraus. Aber diese höchst persönliche Kunstweise gedeiht natürlich nicht mehr im Schatten der Anonymität, und ihr Liebhaber will mit bestimmten, scharf umrissenen Persönlichkeiten zu tun haben. Da stoßen wir denn auf das erstaunliche Phänomen: es gibt nicht allzu viele, die über die Namen und die Persönlichkeit der führenden französischen Graphiker im 19. Jahrhundert so recht Bescheid wissen.

Diese verwunderliche Tatsache hat einen noch viel verwunderlicheren Grund: die meisten dieser Namen sind keineswegs erst zu entdecken, sie gehören vielmehr zum eisernen Bestand jeder kunstgeschichtlichen und künstlerischen Bildung. Aber — man kennt ihre Träger eben vielfach aus anderen Kunstbezirken her, und nicht gerade aus dem der Graphik. Es handelt sich hier sichtlich um eine Massen„invasion“ von Künstlern anderer „Fachgruppen“ in die graphischen Bereiche. Einige Plastiker sind darunter (der Tierbildner Barye; dann Rodin), aber natürlich geben die Maler als die engeren Grenzanrainer den Ausschlag.

Dieses, wenn schon nicht kunsthistorische, so doch immerhin kunstpolitische Novum gibt uns Anlaß zu den vorliegenden Bemerkungen. Das illustrative Material dazu verdanken wir großenteils dem Pfadfinderblick Günther Frankes, der seine Aufmerksamkeit seit Jahren auf diese „terra incognita“ gerichtet hat und in seinem „Graphischen Kabinett“ an der Münchner Brienner Straße die Früchte seines Sammeleifers zur Schau gestellt hat.

Nicht, als ob die „Graphiker im Hauptamt“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JEAN FRANÇOIS MILLET. HIRTIN. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL GAUGUIN. TAHITI. LITHOGRAPHIE

unter den Franzosen des 19. Jahrhunderts völlig fehlten! Da ist der liebenswürdig-amüsant beobachtende Gavarni, verdunkelt freilich vom Riesenschatten des Weltgenius Honoré Daumier. Da ist Gustave Doré, der Souverän im Reich der Buchillustration. Und auch Toulouse-Lautrec mit seiner Tendenz, das rein Zeichnerische in graphisches Schwarzweiß umzudeuten, gehört in diese Reihe.

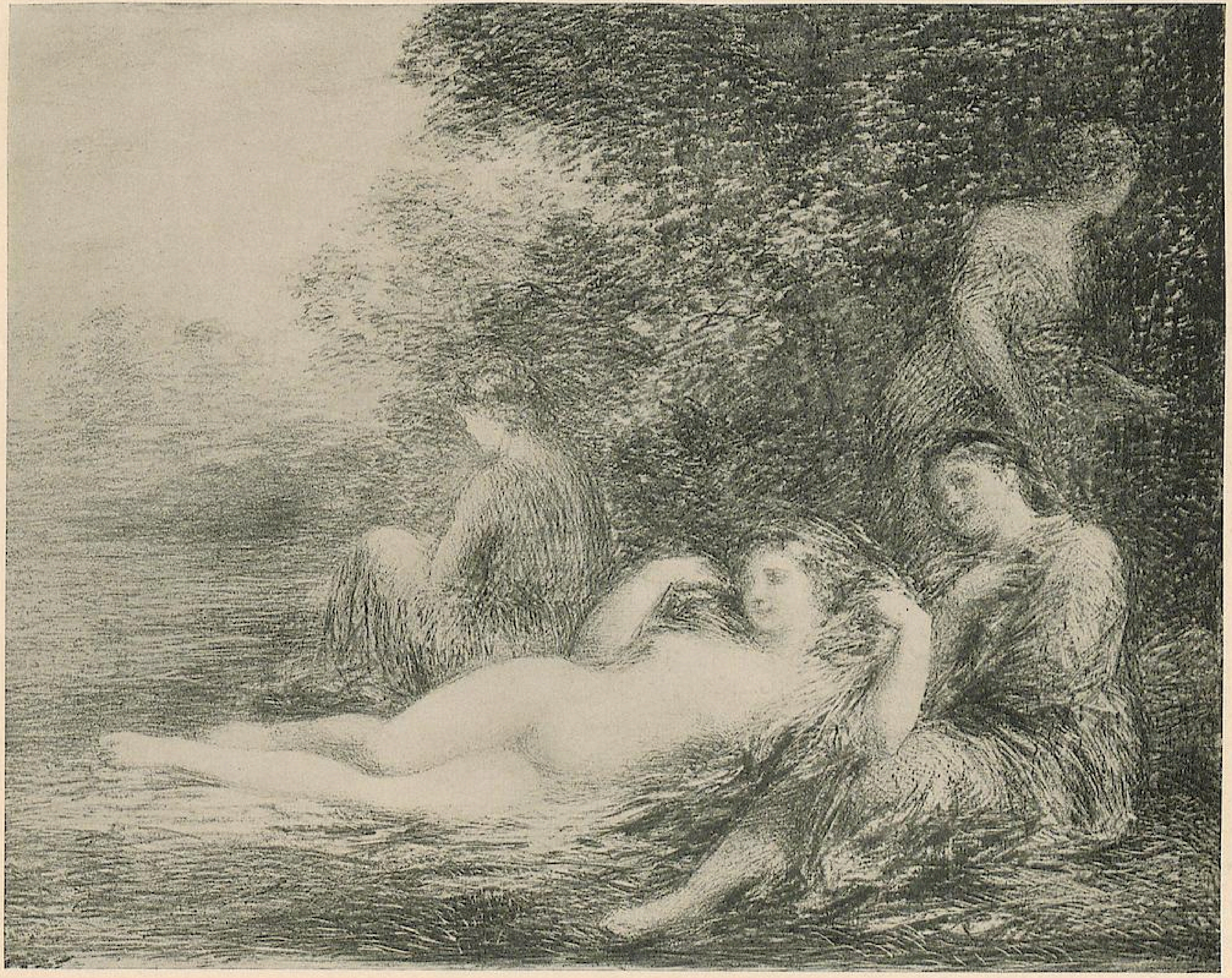
Es sind dann noch Persönlichkeiten kaum geringeren Ranges zu nennen, die gleichfalls in der Graphik ihr Stärkstes geleistet haben, deren Namen aber einstweilen noch nicht als wirklich volkstümlich gelten können: Rodolphe Bresdin, der tieforiginelle, mystisch versponnene Radiererpoet (von dem hier kürzlich näher die Rede war), und der Erneuerer der alten formklaren Architekturvedute im Zeichen modernen Stimmungsmenschentums: Charles Meryon.

Alle übrigen sind Maler. Wir geben ihre — wahrlich nicht unbekannten — Namen in summarischer Aufzählung, im Anschluß an das Bildmaterial, das uns zur Verfügung stand, aber natürlich ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit: Géricault und Delacroix; Corot und Decamps; Millet, Daubigny und Pissarro; Manet und Dégas; Fantin-Latour und Gauguin.

Das erste Paar mag uns die Hochblütezeit der Romantik veranschaulichen: hochgemute Leidenschaft und barockisierende Bewegungsenergie.

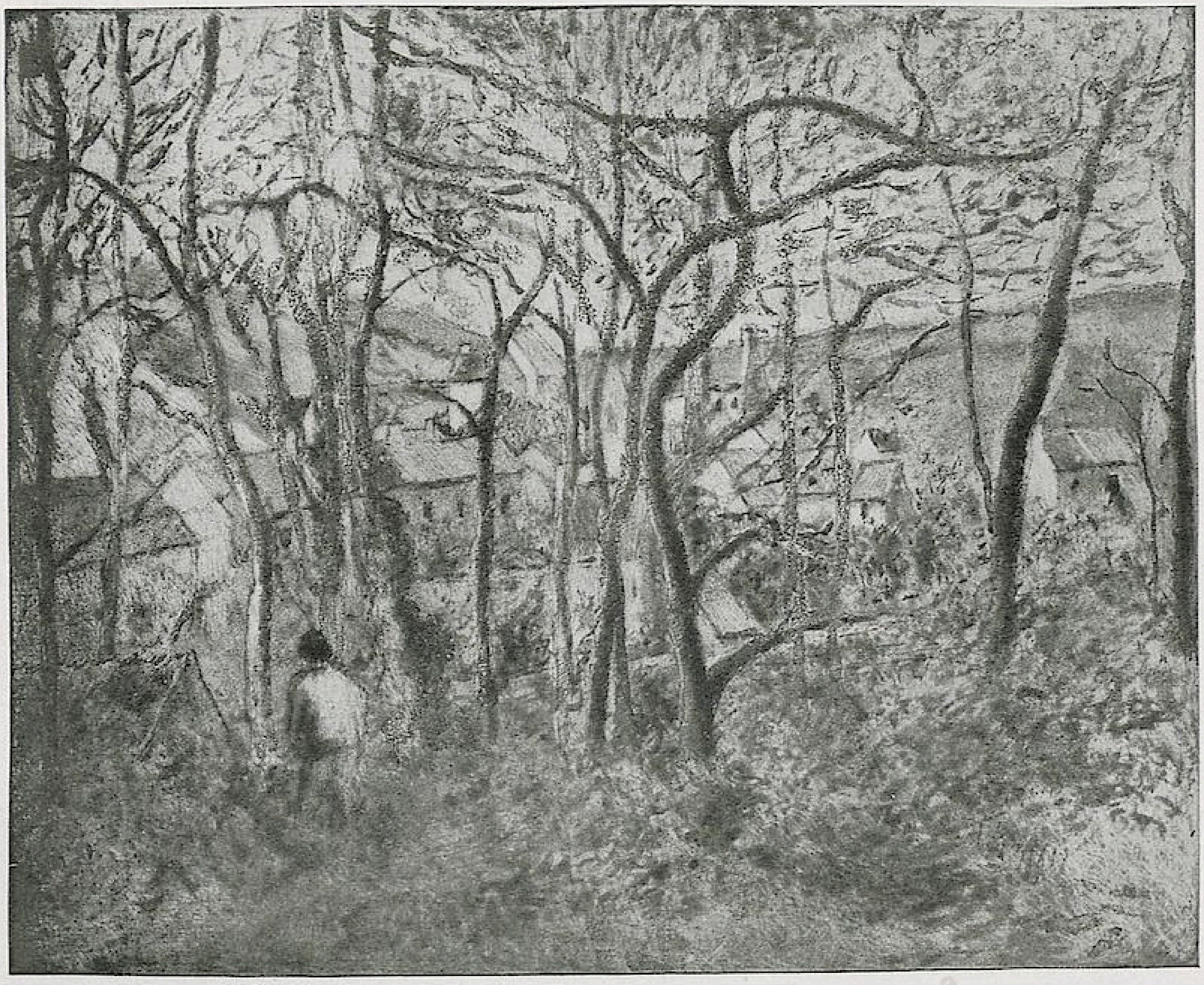
Die beiden nächsten haben vielleicht mehr als irgendeiner der anderen (abgesehen natürlich von dem „altmeisterlich“ inspirierten Meryon) Fühlung mit der Seelenhaltung, dem diskret-aristokratischen Formgefühl des 18. Jahrhunderts. Höchstens bei dem Geburtsadligen des letzten Fin de siècle, Henri de Toulouse-Lautrec, ließe sich noch Ähnliches feststellen. Im übrigen liegt es uns fern, die geistreiche Grazie des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HENRI FANTIN-LATOUR. BADENDE. LITHOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



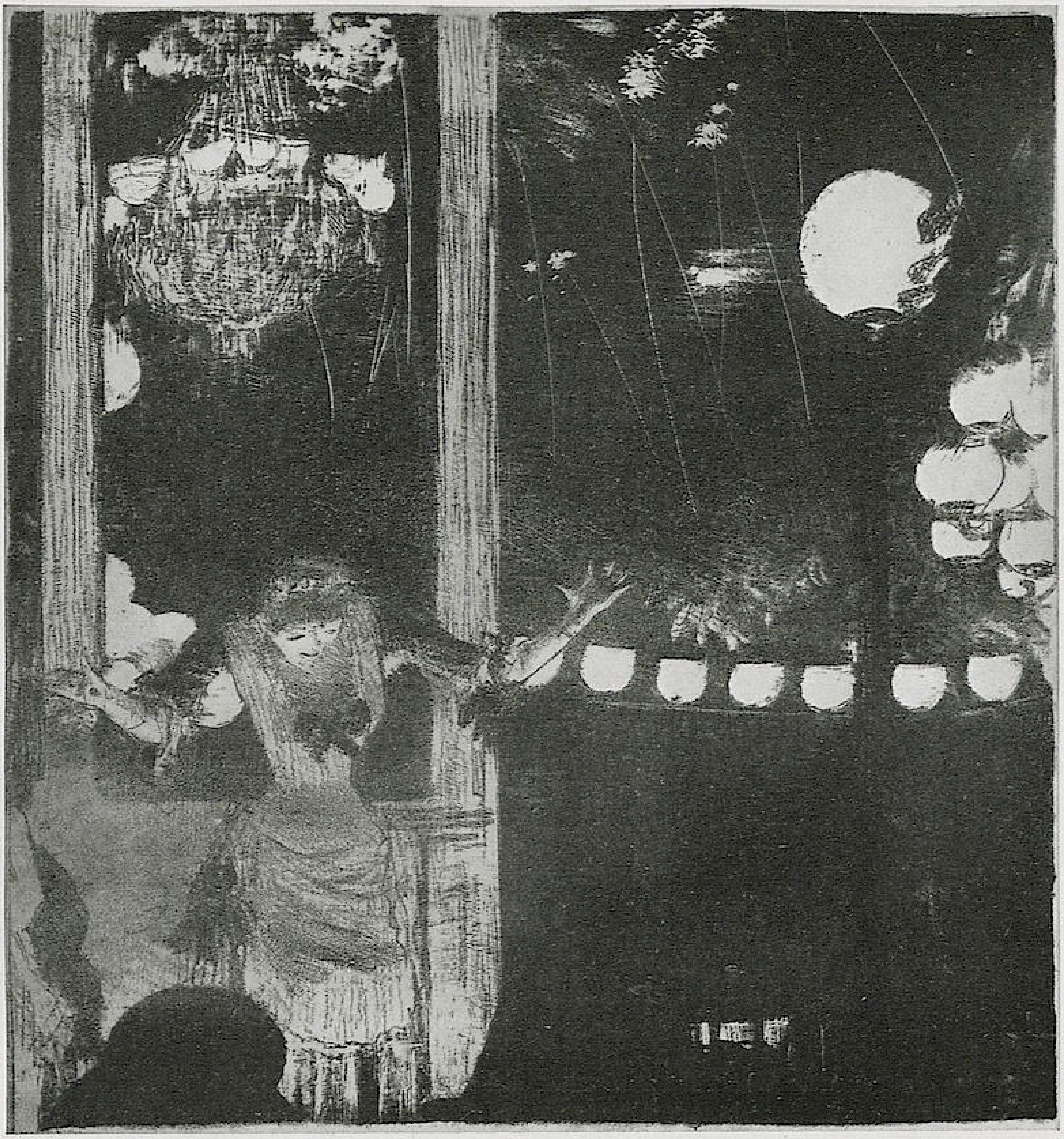
CAMILLE PISSARRO. PONTOISE. AQUATINTA-RADIERUNG

Decamps mit der genialen Raumpoesie Corots auf die gleiche Wertstufe zu stellen.
Ganz anders Millet, Daubigny, Pissarro. Sie stehen voll in der eigenen, problembeschwerten, sozial empfindlichen, zu Sentiment und Pathos neigenden bürgerlichen Epoche.
Bei Manet und Degas tritt die Schwere ganz zurück. Die impressionistische Bewegung hat siegend ihre Sonnenhöhe erreicht. Das französische Temperament kommt unverbildet zum Durchbruch: geistreicher Verstand, Lebhaftigkeit, kühne Verve.
Von den beiden zuletzt Genannten endlich ist Fantin-Latour mit der rausch- und traumhaften Süße seiner Visionen Frankreichs wesentlichster bildkünstlerischer Beitrag zur europäischen Neuromantik, indes Gauguin deutlicher als irgendein anderer Franzose des neunzehnten Säkulums hinüberweist in das zwanzigste mit seinem Ringen um eine neue Verallgemeinerung, eine neue Loslösung vom naturhaft Gegebenen.
Man sieht: diese Malergraphik — die ja freilich auf so manchen hocherhabenen Ahnen zurückschauen kann — darf sich neben den Schöpfungen der reinen Graphiker getrost sehen lassen. Im übrigen enthüllt die säkulare Überschau eine solche Fülle verschiedenster Persönlichkeitsstile, eine solche Fülle kompositioneller Vorhaben und technischer Varietäten, daß es müßig wäre, eine allumfassende Gesamtformel dafür zu suchen. Höchstens das eine ließe sich vorbringen: eine gewisse Neigung der Malergraphiker zum Weichen, Flächigen hin: deshalb wohl ihre ausgesprochene Vorliebe für die lithographischen Verfahren. Und dann darf man wohl noch von einem Überwiegen der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDUARD MANET. JUNGE MIT HUND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

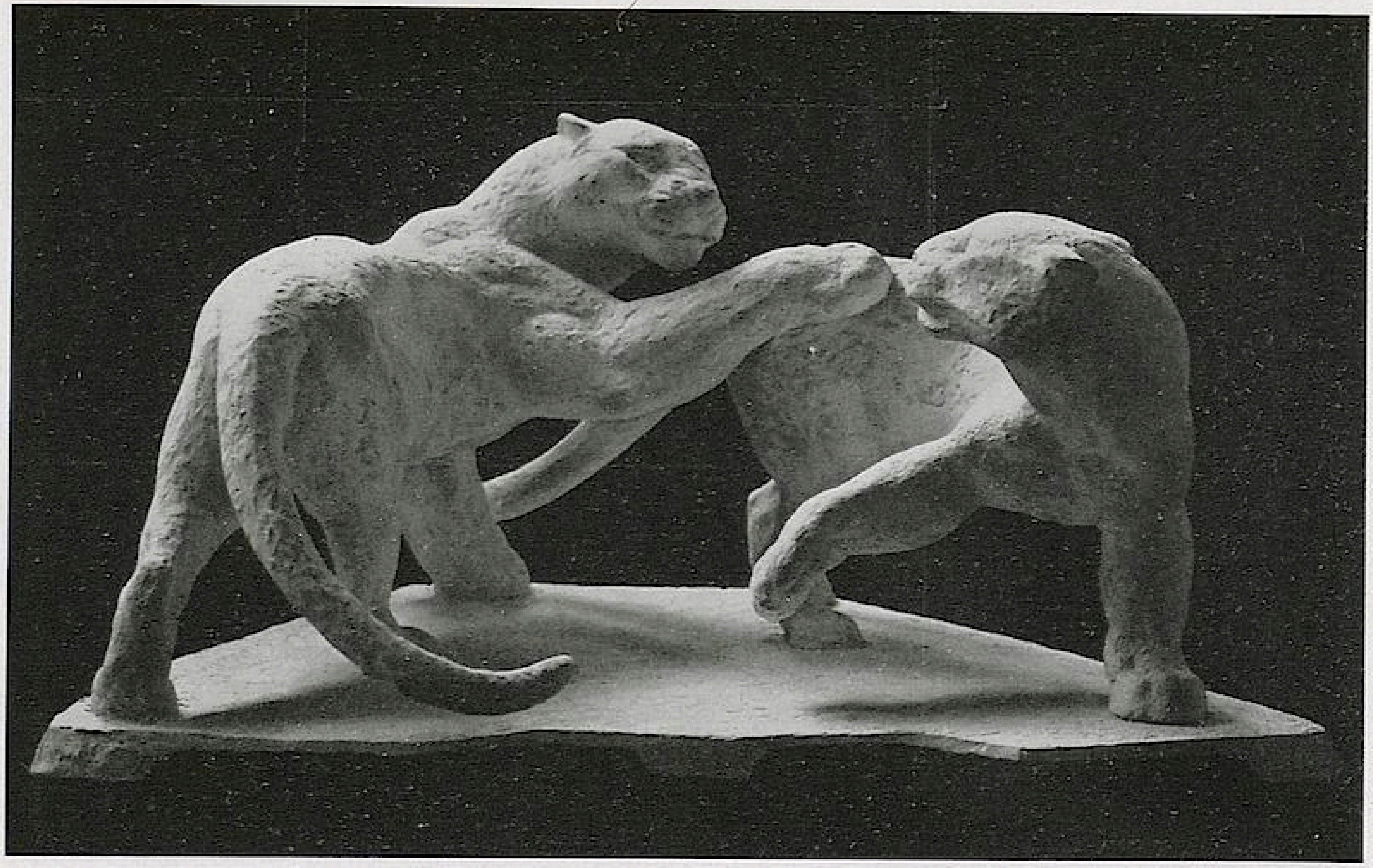


EDGAR DEGAS. VARIÉTÉ

Freude am Gegenstand über das Abstrakt-Gedankliche sprechen, das eher den reinen Graphiker anzieht. Daß sie einen regen Sinn für die Farbwerte auch in deren schwarzweißer Umdeutung bekunden, ist selbstverständlich: aber hier steht ihnen z. B. Meryon um nichts nach.
Der Historiker fühlt einer so wohl überschaubaren Folgereihe von Künstlergeschlechtern gegenüber das natürliche Bedürfnis, Unterschiede nach Generationen festzulegen. Aber diese französische Graphik des 19. Jahrhunderts ist offenbar für die Generationslehre kein gutes Feld. Man bedenke nur: der Spätromantiker Doré ein Altersgenosse der Manet und Dégas; der Gegenwartsmensch Gauguin sechzehn Jahre älter als der noch so ganz ins 19. Jahrhundert gehörende Toulouse-Lautrec! Hier heißt es sich bescheiden angesichts eines Tatsachenmaterials, das den Bereichen der individualistischesten Kunstweise und der individualistischesten Epoche zugleich entstammt.

Franz Arens

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN GEIBEL. PANTHERGRUPPE

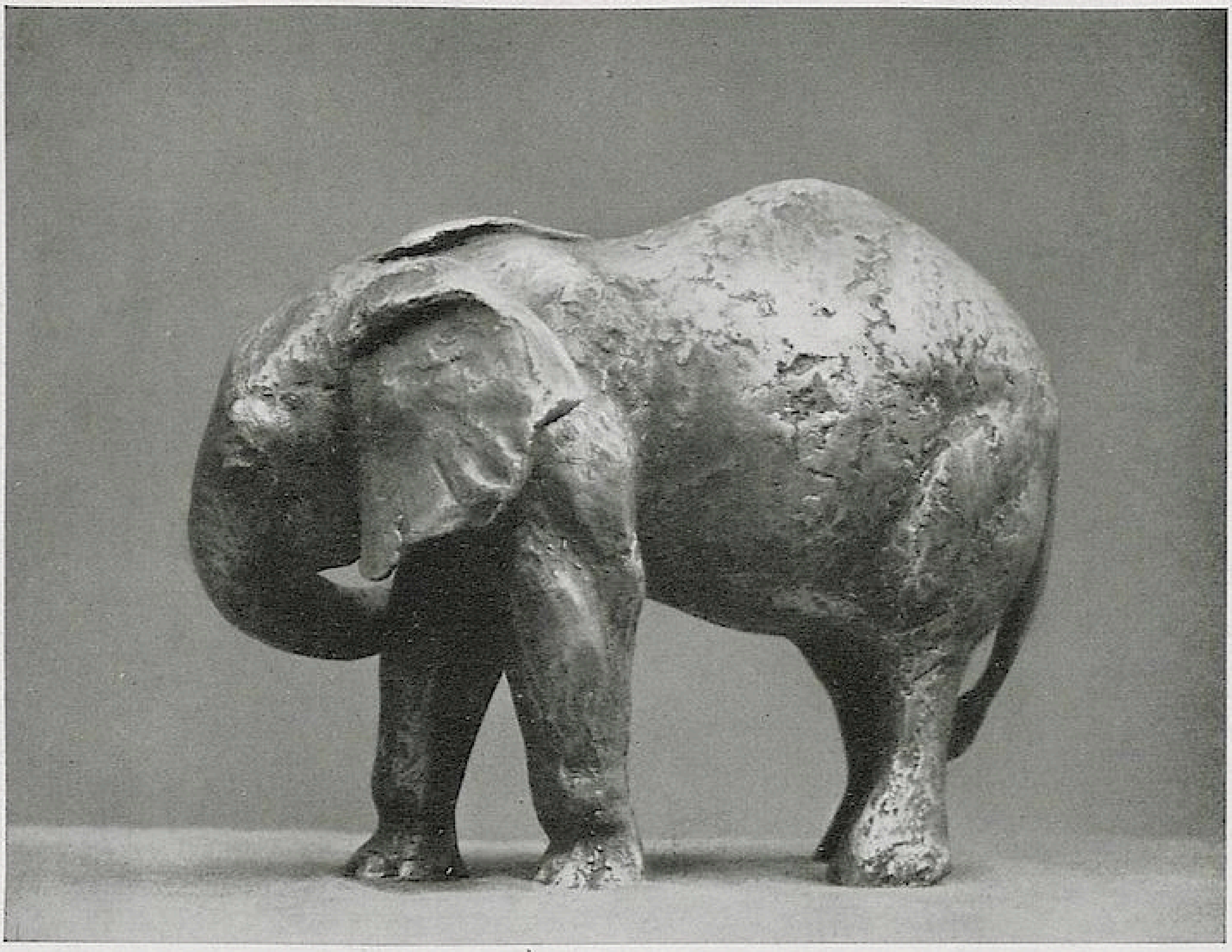
ETWAS ÜBER DAS BILDHAUERN

VON HERMANN GEIBEL

Hier werden einige neuere Arbeiten von mir abgebildet und es kommt mir recht sonderbar vor, sie so fotographiert zu sehen, als wären sie von einem andern und als wäre nun nichts mehr an diesen Figuren zu ändern. Denn „fertig“ ist man ja eigentlich niemals. Darum die gewisse Angst vor Aufträgen. Da muß jede Arbeit fertig gemacht werden, noch dazu in einem bestimmten Zeitraum. Und hernach sind solche Gruppen in Erz gegossen und schwimmen auf der Europa über den Ozean davon. Nichts läßt sich mehr ändern oder noch schöner machen. Die vielen Menschen, welche diese Gruppen sehen, werden die Körper und Gesichter dieser Jünglinge und Mädchen kritisieren, werden sich vielleicht auch dran freuen, daß die Knaben so in ihr Musizieren versenkt sind und daß das Tanzmädchen sich schmückend schon den Klängen hingegeben zu sein scheint, — aber wenige werden das räumliche Erlebnis haben, das ich hatte und das mir kostbar war, als ich diese Gruppen schuf. Die Aufgabe, je zwei bewegte jugendliche Körper auf wenig tiefer Basis so zusammenzufügen, daß bei aller scheinbaren Freiheit des Einzelleibes doch je ein Ganzes aus Massen und Flächen entsteht, ist schwer.

O, weiser Hildebrandt, wie tief ist deine Lehre von den Ebenen, wenn man sie zu begreifen beginnt! Die Frage, ob rauhe oder glatte Oberfläche, ob eckige oder gerundete Formen, ob schlanke oder plumpe Proportionen, werden zu Fragen zweiten Grades, wenn wir erst einmal die Würde des plastischen Raumes geahnt und den großen Anspruch gefühlt

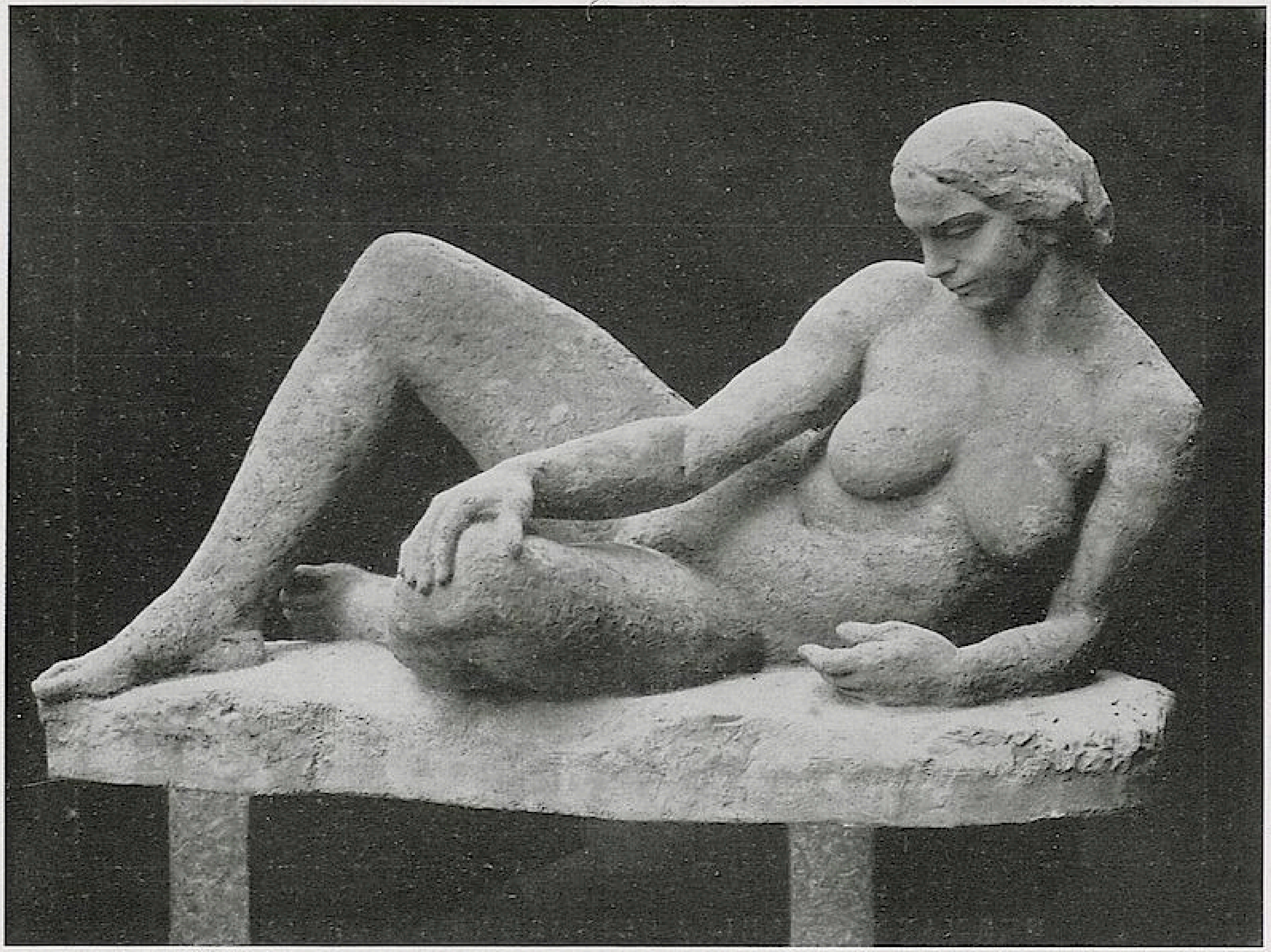
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN GEIBEL. KLEINBRONZE. ELEFANT

HERMANN GEIBEL. ZEBUKALB

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN GEIBEL. RUHENDES WEIB. GARTENPLASTIK

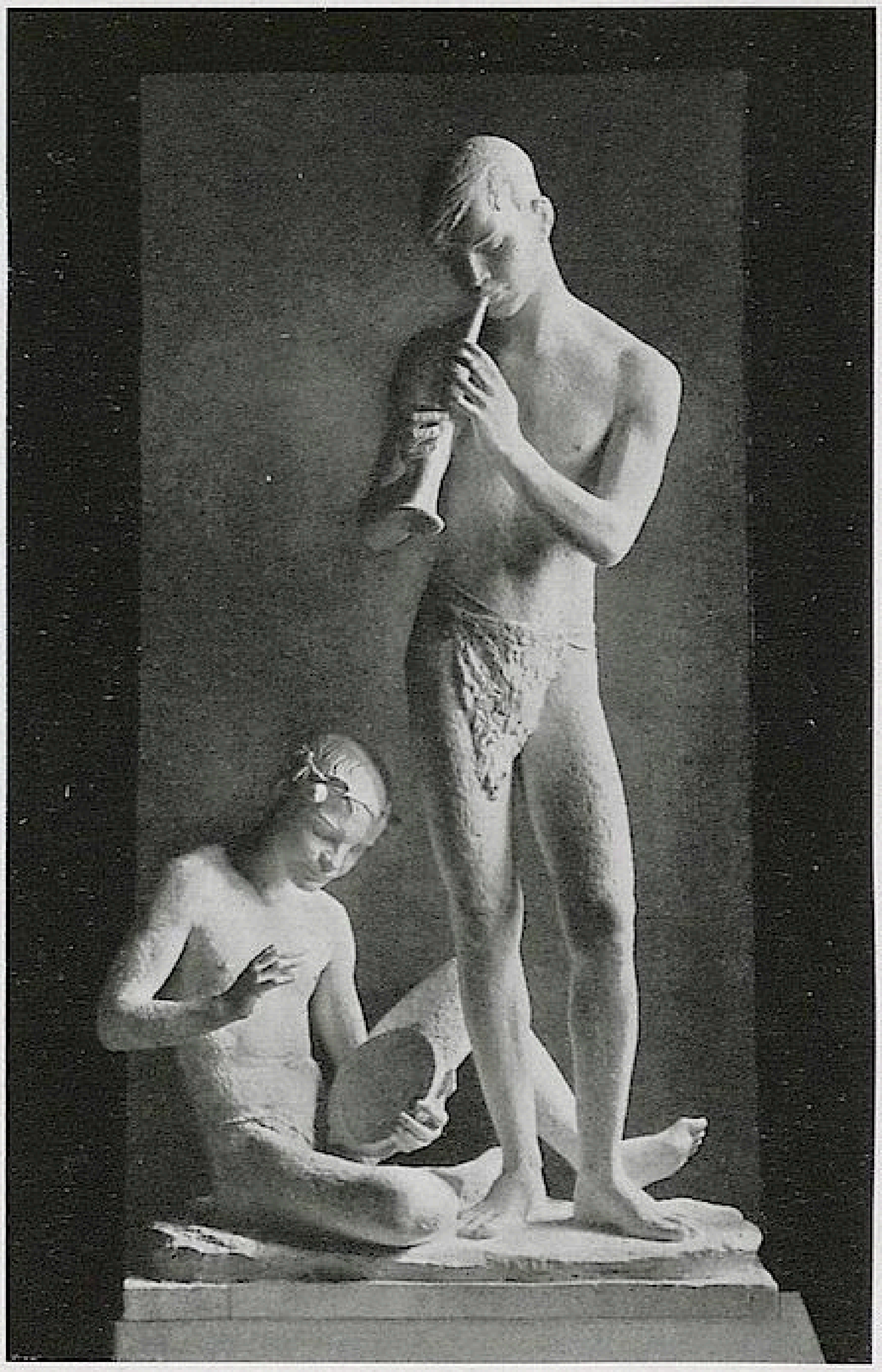
haben, ihn zu erfüllen und schaubar zu machen.
Manche, die meine früheren Arbeiten, die nun zehn Jahre zurückliegen, kennen, werfen mir vor, ich arbeite jetzt ganz anders, viel „naturalistischer“. — Ja, gewiß sehe ich mir die Natur sehr genau an, weil ich es satt habe, von stilistischen Anleihen zu leben, weil mir die Natur ungeheuer phantastisch erscheint, so phantastisch, wie wir kaum in unsern kühnsten Träumen zu sein vermögen. Voraussetzung ist freilich, daß wir die Natur wieder unbefangen mit dem Staunen der Kinder anzuschauen lernen. Geht man in den Zoo, so bildet man sich ein zu wissen, wie ein Elefant aussieht: Nein, man weiß es eben nicht, — Augen aufgemacht: der junge Afrikaner da hat ja einen Rumpf wie eine Birne und daran der Kopf ist abermals eine Birne mit krummem Stil.
Ein alter Pariser Tierbildhauer sagte mir einmal, er ginge immer gerne in der Dämmerung in den Zoo. Dann sähe man von den Tieren nur noch ihre charakteristischen Umrisse, und diese brauche der Plastiker vor allem. Dahinein baut er dann sinnvoll die Einzelformen. Beim Studium im Sonnenbad und vor den Boxern mache ich's ebenso: Zuerst den charakteristischen Umriß erfassen, fast porträthaft — die Bewegtheit der Modelle zwingt ja schon zu Abkürzungen —, dann erst, später, kommen die Einzelheiten zu ihrem Recht.
Der Weg von der gezeichneten Naturstudie bis zur endgültigen Skulptur ist weit. Keine Sorge also, daß die Werke des so schaffenden Bildhauers zu sehr von der Natur abhängig erscheinen werden! Vielmehr ist seinem Formwillen und seinem Wunsch nach Gesetz während des langen Werdeganges seiner Arbeit hinreichend Gelegenheit gegeben sich durchzusetzen. Dieses Gesetz, in der Plastik ein formales räumliches,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN GEIBEL. HALBAKT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ist oft tief verborgen in den Werken. Wie häufig habe ich das Gefühl, wenn Liebhaber meine kleinen Tiere „reizend“ und „entzückend“ finden, daß sie wohl nur in den seltensten Fällen die eigentliche bildhauerische Leistung darin ahnen oder von dem Geheimnis des gesetzmäßig gestalteten Raumes erschauern. Die kubistischen Plastiken, bei denen die Gesetzmäßigkeit des Aufbaues so nackt zutage liegt, erscheinen mir immer wie Gerippe ohne Fleisch. Der Reiz einer guten Plastik liegt für mich eher in der Spannung zwischen erfühlter Naturnähe und dem gestaltenden Gesetz. Naturnähe —, man kann sich der Natur auf recht verschiedenen Wegen nähern, und sich auch wieder in sehr verschiedenen Richtungen von ihr, der Großen Unendlichen, entfernen. Wie ergeht es mir beispielsweise bei den Bildnissen: Ein ungewöhnlicher Kopf fesselt mich, ich lasse mich mit der Aufgabe ein, ihn zu formen, und vor meinen Augen, unter meinen Händen wächst die Aufgabe nicht nur in formaler, sondern auch in menschlicher Hinsicht ins Ungemessene. Was zuerst nur eine schöne anziehende Frau erschien, ist unversehens zum Gefäß eines Menschenlebens voll Schicksal, durchlebtem und künftigem, voll Spannungen und Widersprüchen geworden, welche es nun zu deuten und in die große Form zu bannen gilt. Wahrlich eine schwierige und schöne Aufgabe!



H. GEIBEL. GRUPPE FÜR DEN DAMPFER EUROPA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CÄCILIE GRAF-PFAFF. ARBE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CÄCILIE GRAF-PFAFF. MOSTAR

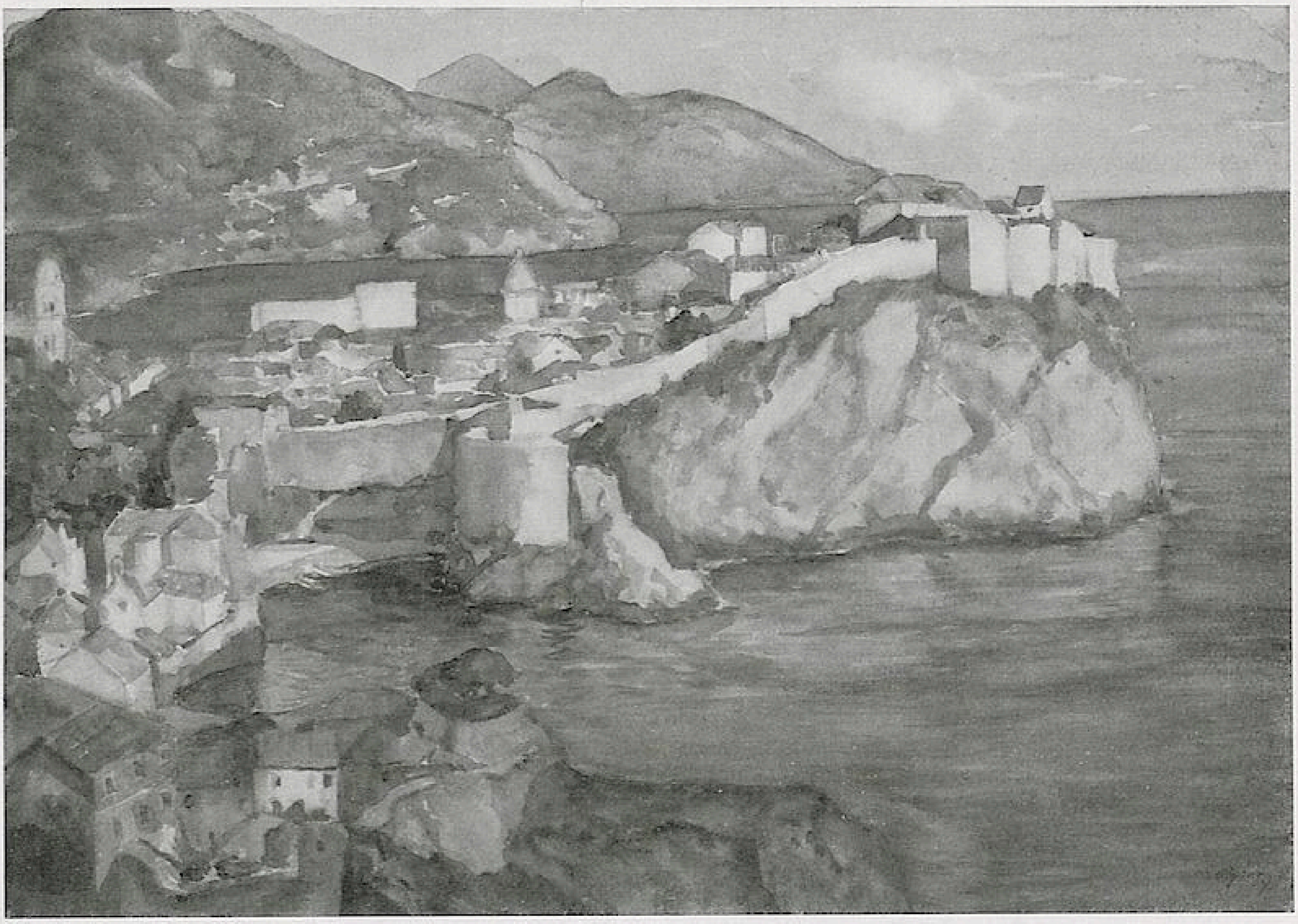
AQUARELLE AUS DALMATIEN

VON OSKAR UND CÄCILIE GRAF, MÜNCHEN

Es gibt Gemälde Tizians, in denen die Landschaft zum erstenmal in der Kunst einen wichtigen Teil der Komposition ausmacht. Die Stimmung dieser Landschaften hat etwas Geheimnisvolles, und die seltsam geformten Bäume, die bizarren Felsgestade sind nicht italienisch, nicht diese weichen Küstenlinien und Silbertöne der Lagunen. Tizian weilte mehrmals monatelang in Dalmatien, in Ragusa, und man erkennt, daß die eigenartige Natur und die glühenden Farben des Meeres und der Pflanzenwelt ihn künstlerisch gefesselt, und den Nachhall dieser Eindrücke erkennt man oft deutlich an den charakteristischen Linien der Bergumrisse oder den felsigen Meeresbuchten.

Unberührt und urwüchsig wie zu Tizians Zeiten ist noch heute das dalmatinische Land, wo sich die schroffesten Gegensätze begegnen im Aufbau der Berge, in den stillen Hochtälern, den üppigen, halb tropischen Uferstrecken und Buchten des Meeres mit ihrer grünen blühenden Lieblichkeit und der schauerlichen Öde der oft steil vom Meer aufsteigenden Bergkette mit ihren eintönigen Wiesenflächen der Hochebene dahinter. Die ernste, erschreckende Hoheit dieser Bergwelt des Karstes, wo der armselige Buschwald erstorben, ergreift uns; diese weiten Hochtäler in großen Heben und Senken an die Berge gelehnt, da wächst nicht Halm noch Gras, nur kahles, fahlgraues Gestein, als wäre eben erst das „Werde“ erklungen, und die Steine harrten in grausamer Öde auf das Erwecken zum Leben,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSKAR GRAF. RAGUSA VON WESTEN

das nie für sie kommen wird. In der reinen, durchsichtigen Luft schimmern in den allerfeinsten Tönen vom silbernen Grau bis zum schmelzenden Hauch eines mit der Farbe kaum faßbaren Violett und Blau die fernen Berghänge, die wie Riesengemäuer gefügten Felsengipfel, und die Größe und Einfachheit dieser Linien und Formen enthüllen eine Welt niegesehener Bilder, die man vielleicht einmal ersehnt oder geahnt hatte. Zu unheimlichem Leben aber erwacht all dies, wenn über die starre Einsamkeit sich ein Gewitter senkt. Dann kriechen die Wolkenschatten wie dunkle Drachen zwischen den Bergen nieder, auf dem blauschwarzen Himmel, von einem Strahl getroffen, leuchtet fern in fahlem Grau ein Felsengipfel, eine jäh emporgestiegene Zauberburg, die schneller noch im Schatten versinkt.
Tief im engen Tal das helleuchtende steinerne Bett eines toten Flusses, gesäumt vom Rostbraun ausgestorbener Pflanzen, wandelt man denn in einer Mondwelt? Stunden in dieser wilden Einsamkeit erscheinen wie Tage auf einem fremden Weltkörper, daß man mit seltsamer Bangigkeit die Straße zurück sucht zu den Wohnstätten der Menschen, beklommen von den Bildern, die sich da dem Künstler aufdrängen.
Wenn sich dann die Felswände wieder weiten, liegt plötzlich das Meer unter uns — im leuchtenden Schimmer in die Unendlichkeit des Raumes hinausführend — hier kann der Künstler auf jene Höhen der Auffassung den Weg finden wie jene alten chinesischen Meister.
Eine eigene Welt für sich, und kleine Inseln dem Ufer vorgelagert, kahl und nackter Fels die einen, andere, friedlich schlummernde Gärten, von Wellen gehütet, oder jene wie Riesenschildkröten mit grünem Pflanzenpelz. Glühend warm ist das Grün der Nadelbäume und der Palmen, Oleander mit leuchtenden Blütenbüscheln von Weiß bis zum tiefsten Rot, neben dem Schattenton der Zypressen und dem Blaugrün riesiger

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR GRAF. MOSTAR

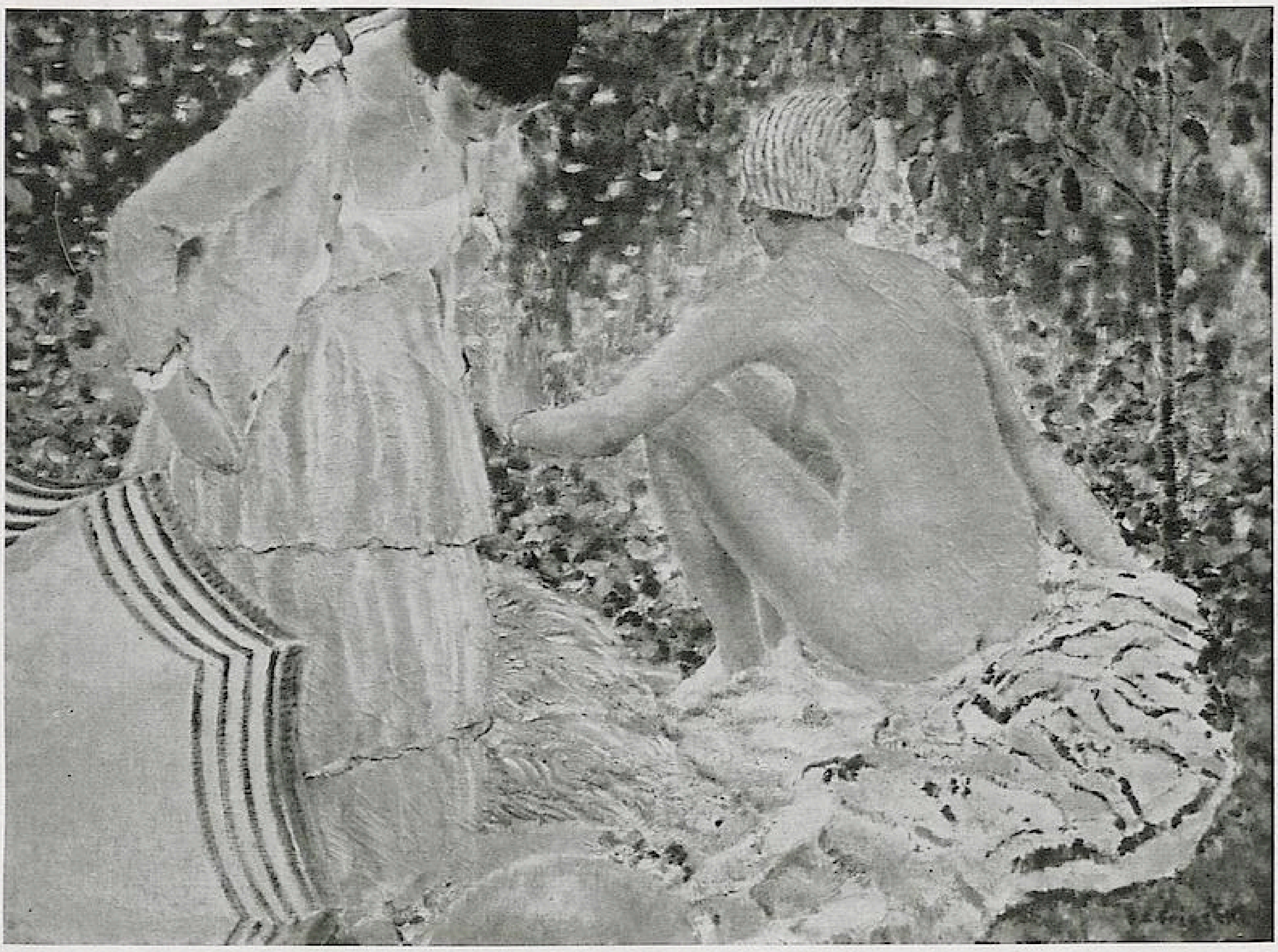
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Agaven und Opuntien bieten einen verwirrenden Reichtum an Formen und Farben und als stärkster Gegenklang das Meer in einem Blau so tief und feierlich wie geschmolzener Lapislazuli. Diese starken Gegensätze der Farbe löst und verbindet das feine Grau des Gesteins — aus dem die alten Städte an der Meeresküste herausgewachsen scheinen — in ihren einfachen großen Massen, die dem engen Raum zwischen Fels und Meer so wundervoll angepaßte Bauweise, die ihnen jenen seltsamen künstlerischen Stempel vor allen anderen Ufersiedlungen aufgeprägt hat. Dies blaue Meer wandelt sich am Abend in eine tiefgoldene Fläche in die die grauen Mauern tauchen — vor diesem dunklen Goldgrund schreiten die großen, schlanken Gestalten heimkehrender Frauen in langen, schwarzen Kleidern, die alle Bewegungen in stilvollen Linien begleiten, ein Bild voll echt feierlichem Rhythmus und ergreifender Schönheit, das uns mit der Erkenntnis beschenkt, daß all dies beglückende innere Erleben nur dann zum wahren Kunstwerk wird, wenn man treu den Gesetzen der Natur, dieselben auch im Können vollständig im Geist und in der Form beherrscht.

C. Graf-Pfaft

CÄCILIE GRAF-PFAFF. TÜRKENFRAUEN IN MOSTAR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FREDERICK FRIESECKE (U. S. A.). BADENDE

Ausstellung Venedig

DIE 17. BIENNALE VENEDIGS

Es war ein kühner, wenn auch vielleicht nicht sehr empfehlenswerter Gedanke, mit dieser 17. internationalen Kunstausstellung noch die vielen Preisausschreiben für die besten Darstellungen der „lebendigen Kraft unserer Nation“ zu verquicken. Achtzehn Spezialpreise sind es, darunter auch jener zu 25000 Lire für die beste Darstellung der Mutterschaft, dann für die Poesie der Arbeit, fürs beste Porträt eines berühmten Italieners oder einer gleich berühmten Italienerin usw. Man sieht also in den italienischen Sälen hauptsächlich Bilder und Bildwerke über das uralte Thema „Mutter und Kind“.

Unter den Italienern ist an erster Stelle der männlich-frauliche Amedeo Modigliani zu nennen. Seine Frauenbildnisse und Frauenakte, halb archaisch, halb realistisch, sind ungemein anziehend in Farbe und Ausdruck; ihr feinsinniger Schöpfer starb in Paris, jung und arm, ohne die Anerkennung Italiens erlebt zu haben. Ubaldo Oppi, der 1928 eine Sonderausstellung in München gehabt, stellt fünf Bilder aus, von denen wir „die einsame Schlucht“ vorziehen. Sein Gegensatz ist Felice Casorati, der vielseitig und markant wie immer. Professor Ettore Tito zeigt unter anderm eine vorzügliche „Prinzessin Ruspoli“ mit dem etwas faunartig geratenen Gatten im Hintergrund, Bartolomeo Sacchi ein Doppelporträt zweier Freundinnen. Andere ausstellende Venezianer sind Theodor Wolf-Ferrari, Sibellato, Brass, Liardi usw.

Die Römer sind nicht so zahlreich vertreten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARY DURAS-KOPF, PRAG. BILDNISBÜSTE

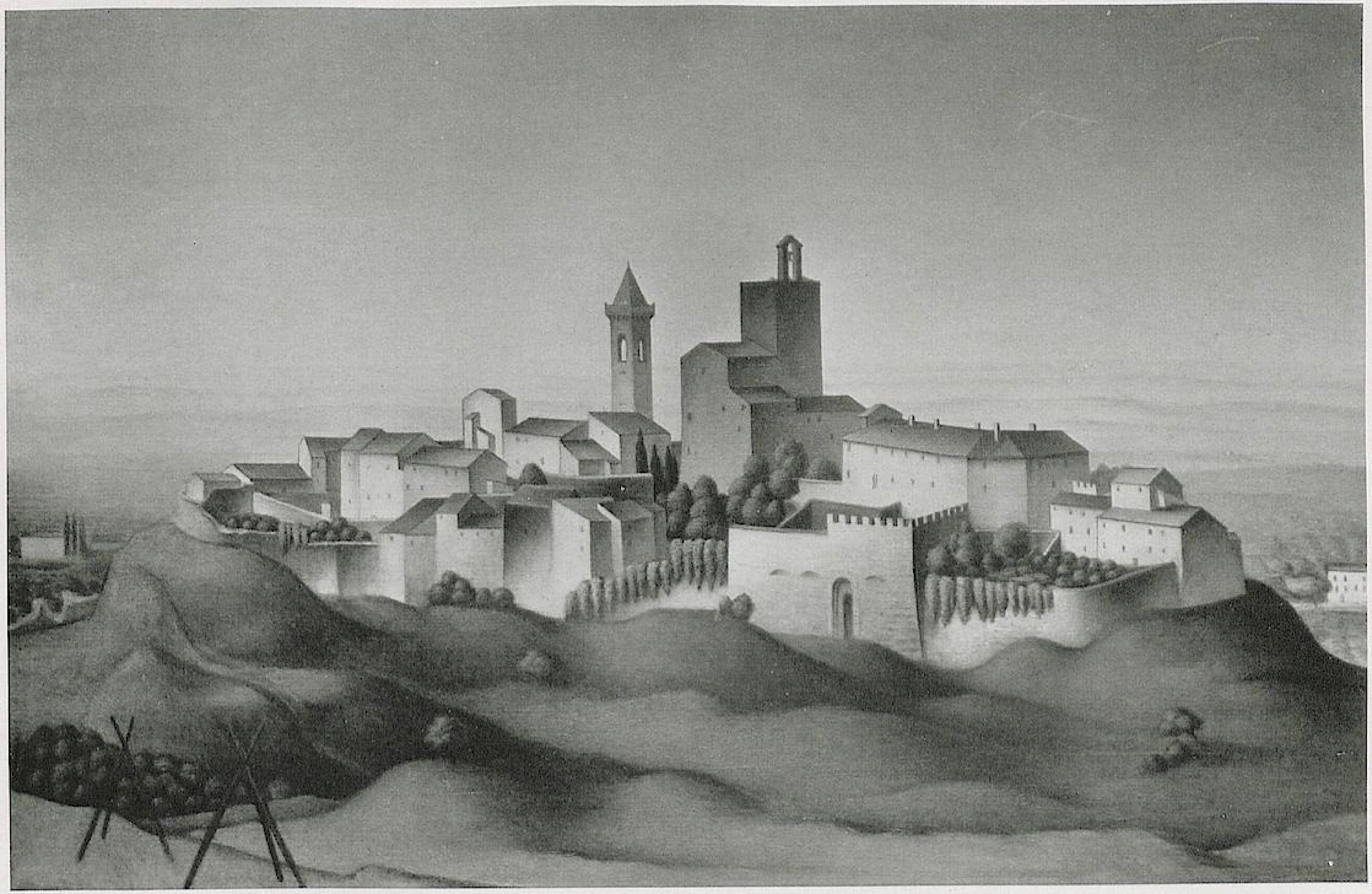
Ausstellung Venedig

Mancini und Carlandi gehören, wie jeder weiß, zur älteren Generation. Mit ernster Liebe hat Antonio Donghi eine üppige Bäuerin am Fenster gemalt. Von anderen italienischen Regionen nennen wir Mario Tozzi, dessen Kompositionen mit starken Schlagschatten sehr eindringlich wirken. Nicht zu vergessen der energische Dante Montanari, dann Carozzi und Tosi.

Die Bildhauer sind noch nicht auf der Höhe des vaterländisch-heroischen Stils, der von ihnen heute verlangt wird. Gute Plastiker wären: Marino Marini, mit seiner Terrakotta „Die schlafende Frau", etwas etruskisch empfunden, Baroni mit seiner „Vittoria" und nicht zuletzt Antonio Maraini!

Die Deutschen, für deren Pavillon Dr. Hans Posse die Auswahl getroffen hat, zeigen sich in ihren modernsten Vertretern; man stellt bei vielen deutschen Künstlern jene in der Kunst so wertvolle Naivität fest, die anderen Völkern meist abgeht. Wir meinen da besonders Hofer, Schrimpf, Ernst Max, Heckel, Klee und Beckmann. Otto Dix, der, erbarmungslos vom Detail ausgehend, trotzdem die große Linie nicht verliert, macht als Hauptvertreter der Neuen Sachlichkeit einen seltsamen Eindruck auf die

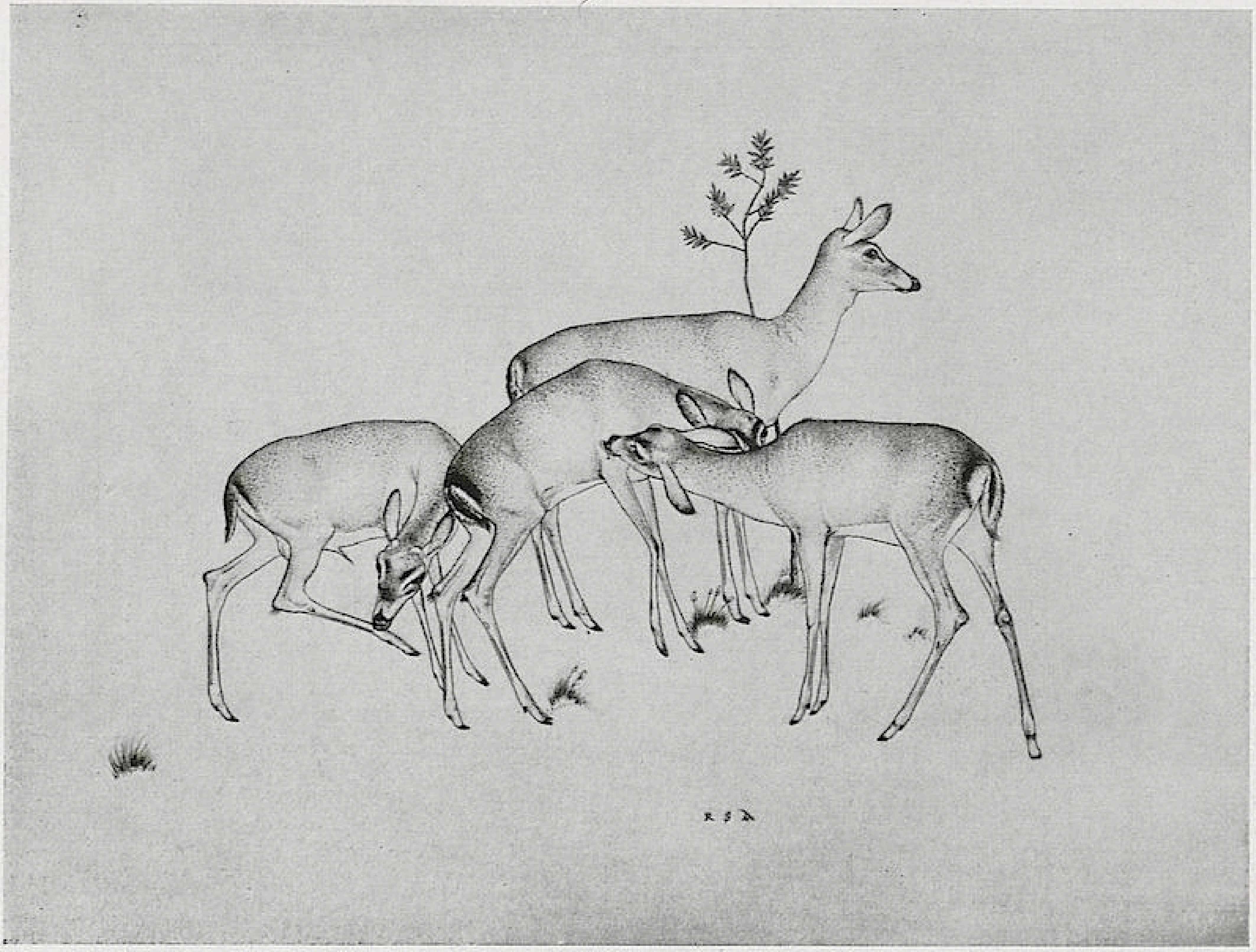
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN ZERZAVY, PRAG. VINCI BEI FLORENZ

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROBERT AUSTIN (ENGLAND). JUNGE HIRSCHE. RADIERUNG

Ausstellung Venedig

klassisch geschulten Italiener. Dann sind zu nennen Unold, Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Kanoldt usw. Die sichere Hand Gulbranssons wird von den Venezianern, wenn auch mehr wegen der Schärfe des Witzes, hoch geschätzt.
Barlach ist tonangebend bei den Bildhauern. Von Edwin Scharff gefällt am besten die Büste des Architekten Tessenow; ausgezeichnet von Christoph Voll eine Badende; ferner sehen wir Albiker, Kolbe und Gerhart Marcks. Bedauerlich, daß keine Tierbildwerke außer Matarés Kuh gezeigt werden, da Deutschland so reich an starken Tierplastikern ist.
Frankreich hat es leichter mit seiner Ausstellungsauswahl; die Herren brauchen bloß in Paris zu sitzen und haben schon alle namhaften Künstler bei der Hand. René Piot, van Dongen und der große Bildhauer Despiau haben Sonderausstellungen. Die pointillistischen Subtilitäten eines Signac sind allbekannt. Monet, Cottet, Ziem, Pouart, Rouart, Paillart und besonders Waroquier zeigen venezianische Veduten. Clemenceau erscheint in einer Bronzebüste von François Sicard. Was wäre jedoch Frankreichs Pavillon ohne die 111 Lithographien von Toulouse-Lautrec, dessen visionäre Kraft in der Wiedergabe des Alltags erstaunlich bleibt! — Den Italienern imponiert die französische Abteilung mäßig; wir können uns getrost ihrem Urteil anschließen.
Mit Bilbao, Benlliure José, Chicharo, Plà Cecilio und vielen anderen ist Spanien seiner alten religiösen und auch stierkämpferischen Überlieferung treu geblieben. Es ist, als wäre die heilige Inquisition dort noch im Lande. Um so mehr überraschen uns die Maler Solana mit seinen schwarz-gelb getönten Bildern und der Landschafter Rusinol.
In den amerikanischen und englischen Pavillons fühlen sich bloß jene wohl, die keine hohen Ansprüche auf geistige Emotionen stellen. Aller-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. P. MOLNAR. VERKÜNDIGUNG

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGENIO BARONI (ITALIEN). DER SIEG

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VICTOR ROUSSEAU (BELGIEN). EURITMIA

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GINO SEVERINI (ITALIEN). STILLEBEN MIT BLICK AUF LANDSCHAFT

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

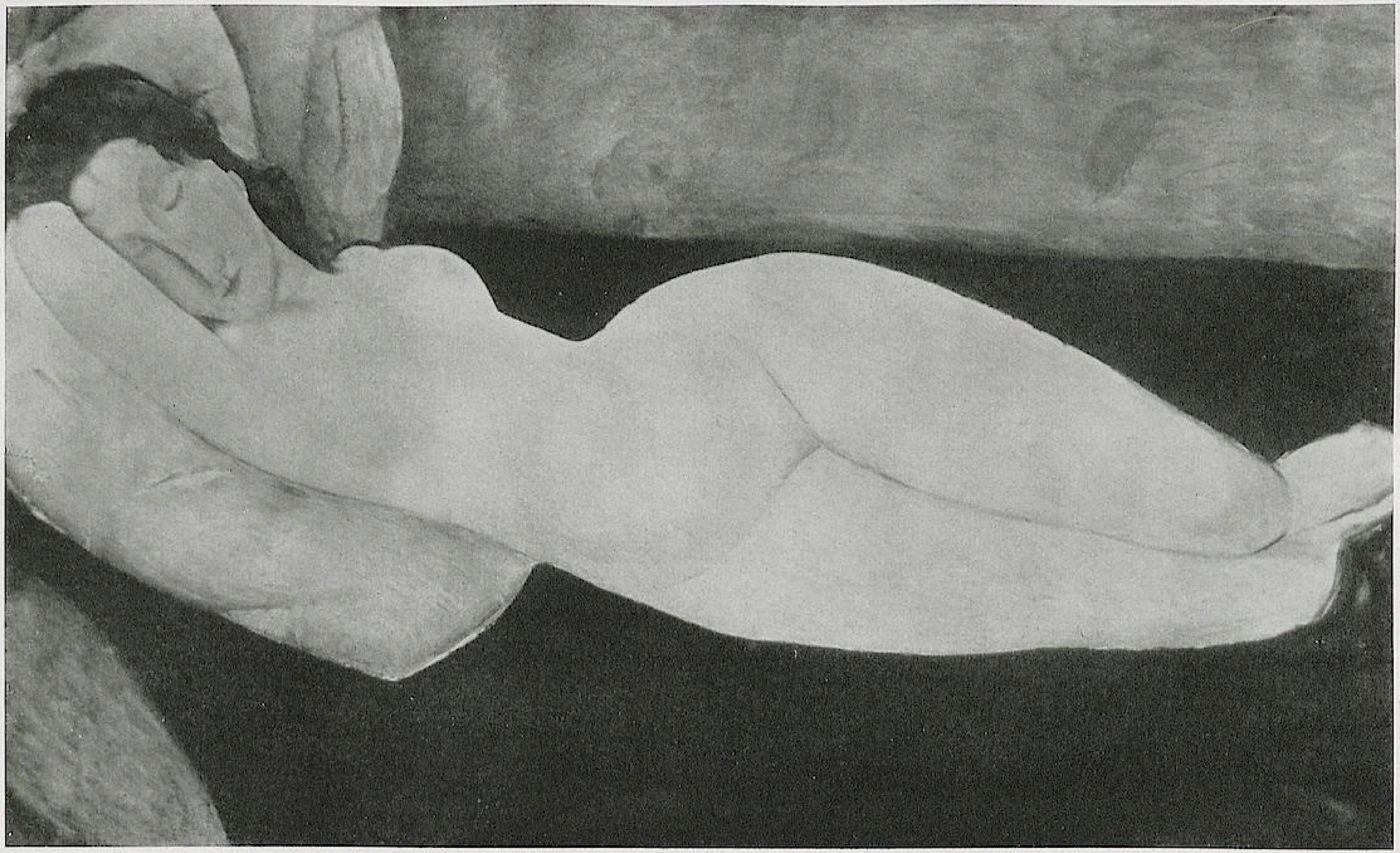
AMEDEO MODIGLIANI (ITALIEN). MARIE

Ausstellung Venedig. — Mit Genehmigung der D. D. A. (Galerie Flechtheim)

dings müßte man eine Kunstreise nach diesen Ländern unternehmen, um ein ehrliches Urteil abzugeben. Sicher würden da mehrere Künstler entdeckt, die viel besser als die anerkannten Modemaler den Genius der englisch-amerikanischen Rasse vertreten könnten.

Ein kernhaftes Volk sind die Belgier; obgleich sie viel aus zweiter Hand übernommen, merkt man immer noch den Einfluß ihrer alten großen Meister. Retrospektiv betrachtet sind da: Emil Claus, André Hennebicq, Marcel Jefferys, Xavier Mellerin, die alle Venedig kannten und verherrlicht haben. Sehr erfreulich Laermans „Heller Morgen", unter dem eine Bauernfamilie still und ruhig dahinschreitet. Exzentrischer natürlich ist die Jugend: van Cawenberge, Léo Piron, Taf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



AMEDEO MODIGLIANI (ITALIEN). LIEGENDER AKT

Ausstellung Venedig. — Mit Genehmigung der D. D. A. (Galerie Flechtheim)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG SCHRIMPF. MÄDCHEN MIT HUND

Ausstellung Venedig

Wallet. Ph. Cocks und der gewiß treffliche Holzbildhauer Wynants.

Holland macht hier einen ähnlichen Eindruck wie voriges Jahr im Münchner Glaspalast. Da ist der stark farbige Jan Sluyters und sein Gegenspieler E. J. Maks. Van Konijenburg gibt mehr zeichnerisch Gehaltenes. — Die holländische Landschaft, die altehrwürdige, mußte zugunsten der moderneren Richtung verschwinden.

Die rührigen Tschechen bringen eine Auswahl ihrer besten Leute: Kalvoda, Spala Wenzel und Holan Karl sind gute Landschafter, die sich ihre Persönlichkeit bewahrt, trotzdem sie unter Pariser Einfluß stehen. Lyriker der böhmischen Gruppe sind Svabinsky, Novak, Obrovsky und Zerzavy. — Nachfolger und Schüler des großen Bildhauers Stursa sind, ohne ihn zu erreichen: Kafka und Spaniel; Mary Duras, Karl Vogel und Dvorak, der eine prägnante Büste des Hussitenführers Ziska modelliert hat.

Die Ungarische Ausstellung ist in der Hauptsache eine retrospektive mit Werken des 19. Jahrhunderts, da Ungarn von Italien noch stark beeinflußt war. Von den zeitgenössischen Künstlern seien hervorgehoben: C. Paul Molnár, Kurmik Livia (Mussolini in Bronze), Patzay und der phantastische Radierer Istokovits Kolman.

Österreich ist nicht vertreten, und das ist schmerzlich, denn es besteht wohl kein Zweifel, daß es mindestens ebenso ausstellungsberechtigt wie die Nachfolgestaaten wäre und mit besonderem Stolze auf seine Kunsttradition zurückblicken darf.

Die Russen haben sich arg verspätet, wollen aber bald in das für sie reservierte Gebäude einrücken.

L. Brosch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHARLES DESPIAU. BILDNISBÜSTE MARIA LANI

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

N. G. FIUME (ITALIEN). OSTERIA VON ST. ILARIO
Ausstellung Venedig

DAS RÄTSEL DES SELBSTPORTRÄTS

Ein Selbstbildnis ist wohl das Persönlichste in dem Vermächtnis eines Künstlers für die Nachwelt. Denn in ihm unternimmt er den Versuch, mit den Mitteln und der Eigenart seiner Kunst das Rätsel seiner Person zu ergründen. Man könnte darum auch ein Selbstporträt als eine Art künstlerischer Selbstbiographie bezeichnen. Wenn eine autobiographische Darstellung jedoch — wie etwa Goethes „Dichtung und Wahrheit" oder Nietzsches „Ecce homo" — einen rückschauenden Überblick über ein gelebtes Leben zu geben und die Summe einer wesenhaft gewordenen Existenz im ganzen zu ziehen vermag, so kann das Selbstbildnis immer nur einen Zustand des Lebens vermitteln, es legt gewissermaßen einen Querschnitt durch die Altersstufe, in der es entsteht, mit allen, zu einer physiognomischen Form gewordenen persönlichen Schicksalen und Erfahrungen des Meisters bis zu dieser Stufe hin. Seine Struktur ist konzentrisch und im Momentanen konzentriert, nicht genetisch und nicht von den Rhythmen sich wan-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO DIX. SPIELENDE KINDER

Ausstellung Venedig

delnder Lebenszeiten durchdrungen, wie wir es bei bedeutenden Selbstbiographien fast immer finden. Daher kommt es vielleicht, daß viele Künstler eine ganze Reihe von Selbstbildnissen hinterlassen haben, als geformte Marksteine ihrer persönlichen Entwicklung, oft schon aus Kindheit und Jugend, meist aber auf der Höhe des Lebens oder im letzten Alter. Von Dürer besitzen wir sechs bis sieben solcher Selbstdarstellungen, von Rubens vier, von Feuerbach zehn bis zwölf und von Rembrandt sind uns sogar über achtzig Selbstbildnisse bekannt. Aus der nachträglichen Aneinanderreihung dieser Porträts mag es dann vielleicht gelingen, die Wandlungen abzulesen, welche die Persönlichkeit eines Künstlers im Laufe ihrer Entwicklung erfuhr, ohne daß es jedoch möglich oder auch nur im entferntesten wünschenswert wäre, daraus etwas wie eine gleichsam gemalte Selbstbiographie zu rekonstruieren.

Denn jedes Selbstbildnis besitzt seinen Wert in sich, und das Autobiographische darf an ihm nur soweit interessieren, als es in die Reinheit der Form aufgegangen ist. Diese Form nun unterliegt zunächst den gleichen Forderungen, die an ein Bildnis überhaupt zu stellen sind, und wie bei diesem entsteht sie auch beim Selbstbildnis aus dem inneren Verhältnis des Darstellers und dessen, der porträtiert werden soll. Denn wenn im Selbstbildnis auch beide allem Anschein nach identisch sind, so erweist sich sogleich bei seiner Entstehung der Gegensatz zwischen ihnen prägnant und klar als der eines seiner selbst bewußten Ich und eines erscheinenden Phänomens. Der Spiegel steht vermittelnd, aber auch zugleich trennend zwischen ihnen. Wenn ein Mensch nur mit Hilfe des Spiegels seines eigenen Bildes habhaft werden kann, so wird ihm damit keine wache Vorstellung über seine Erscheinung zuteil, sondern das eigene lebendige Antlitz taucht wie aus einer traumhaft-unwirklichen Sphäre, aus einer gläsernen erstarrten Welt gleichsam, als ein zweites sich selber eigentlich ganz fremdes Ich aus dem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

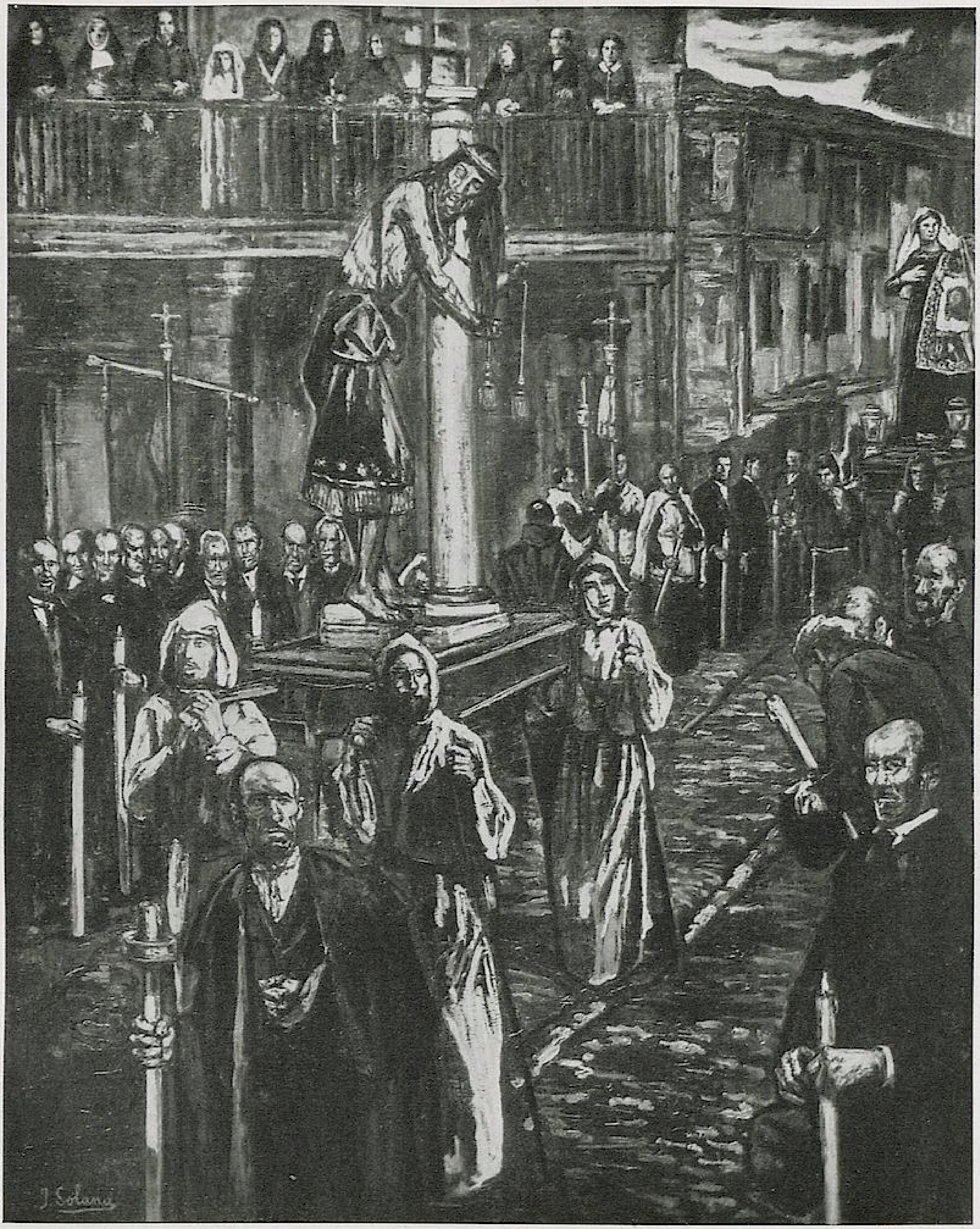
Spiegelglase auf. Daher kommt der fragende, oft rätselvolle Ausdruck in fast allen Selbstbildnissen, die wir kennen. Wenn Bildnisse es versuchen, das Persönlichkeitsproblem des Porträtierten durch eine möglichst endgültige Antwort zu lösen, so werden in Selbstbildnissen immer Fragen nahezu bis ins Unendliche gestellt; dort ist die Vollkommenheit um so größer, je sicherer und eindeutiger das Wesen der Person erfaßt wird, hier kann sie nur annähernd erreicht werden; denn das Rätsel des Ich ist abgründiger als das Problem des Du. Eine bildnerische Form kann sich im Selbstbildnis darum erst ergeben, wenn ein solches Netz von Fragen sich zu dem Bild einer persönlichen Problematik verwoben hat, wenn das Ichproblem als Bildform neu ersteht. So kann ein Bildnis wohl kategorisch sagen: Das bist du! Ein Selbstbildnis jedoch fragt zweifelnd: So bin ich? Während dort das Eindeutige herrscht, bleibt im Selbstbildnis das Vieldeutige bis zuletzt; denn der Künstler, der sich selber malt, ist eigentlich in jedem Augenblick ein anderer, und darum mögen uns Selbstbildnisse, wenn sie immer wieder von neuem in dem Werk eines Meisters auftauchen, als unerschöpfliche Variationen über ein Thema erscheinen, das sich als solches jedoch seiner selbst niemals eindeutig habhaft werden kann. Bekennen und Erkennen durchkreuzen einander in seltsamer Weise, dann wieder rütteln Zweifel und Irrtum an den Grundfesten des Selbstbewußtseins, und oft sind Täuschung und Enttäuschung die Folgen einer durch das Malen des eigenen Ich beschworenen Gleichsetzung von Wollen und Wissen, die im Strome des Gefühls eine intuitive Bezauberung selbst noch auf ihren Ursprung auszudehnen vermag: auf den sich selbst im Spiegel erschauenden und auf der Leinwand gestaltenden Meister.

Hierin liegt die geheime Tragik beschlossen, die eigentlich hinter jedem Selbstbildnis steht — gleichviel ob mit dem Ausdruck unverhüllter Frage und eines angstvollen Erstaunens auf jugendlichen Selbstbildnissen, ob charaktervoll gefestigt wie auf Selbstdarstellungen gereifter Männlichkeit oder ob die Züge das Gepräge weisheitsvoller Entsagung tragen, welches besonders für Selbstbildnisse aus dem Greisenalter charakteristisch ist. Denn das Intuitive als Inbegriff jeglicher produktiven Haltung des Ich kann sich selber niemals kompositorisch bewältigen, und hierin liegt einer der grundsätzlichen Unterschiede des Selbstporträts zu dem gewöhnlichen Bildnis, bei dem ein geschlossenes Bildgefüge immer irgendwie in Zusammenhang steht mit einer bildnerischen Lösung von dem Wesen der dargestellten Person. Das eigene Ich hingegen kann sich eigentlich niemals objektiv erschauen; denn dies wäre ihm nur möglich, solange es sich nicht wahrnimmt. So erweist sich das Spiegelbild am Ende weniger als Hilfe denn als Störung, und der Mensch, der sein Bildnis malt, erfährt eine zunehmende Bewußtseinssteigerung durch dieses objektivierende, aber zugleich auch zauberische Medium voller Trug und Illusionen, das oft hemmend auf die Gestaltung zurückwirkt.

Aber dennoch kann es geschehen, daß eine plötzliche Gewißheit über den Sinn der eigenen Existenz aus dem Spiegelbild hervortritt und damit die Grundlagen für die Entstehung des Selbstbildnisses gleichsam zwangsläufig geschaffen sind. Aus dem gemalten Antlitz mag dann ein ganzer Werdegang von Vergangenem bis weit ins Künftige hin sichtbar werden. Nicht nur Charakter und Temperament, sondern auch Schicksal und Berufung enthüllen sich so — wie in einem genial gestellten Horoskop. Auf dem bekannten gezeichneten Porträt des jungen Albrecht Dürer, sieht das Selbst sich fast wie ein Wunder erscheinen, und man könnte auf dieses Bildnis die Worte Hugo von Hofmannsthals anwenden, auf diese großen durchdringenden Augen — „altkluger Weisheit voll und frühen Zweifels, mit einer großen Sehnsucht doch, die fragt". Noch irritiert der Schein der Erscheinung, und die Schatten verflogenen Traumes liegen noch in den Zügen. Aber die Wahrheit wird schon hinter allem Scheinbaren gesehen und in dem Schönen das Gesetz für künstlerische Wahrheit erkannt. Daß im Schönen das Wahre verborgen sei: diese ethische Grundforderung Albrecht Dürers tritt deutlich schon aus seinem frühen Selbstporträt hervor, und das Rätsel seiner Person wird hier schon gleichbedeutend mit der Problematik seines Werks. Mit diesem Bildnis ist eigentlich die ganze zeitliche Entwicklung seiner Kunst bereits vorweggenommen, zugleich aber ist in ihm die Summe aus allen Altersstufen gezogen, bevor diese wirklich durchlebt wurden. Und fast möchte es uns scheinen, als ob der Dürer dieser Bildniszeichnung wesenhafter und gewaltiger gewesen sei als alle späteren Verwirklichungen dieser genialen jugendlichen Vorahnung es je zu sein vermochten.

Curt Gravenkamp

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. G. SOLANA (SPANIEN). KARWOCHEN-PROZESSION

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

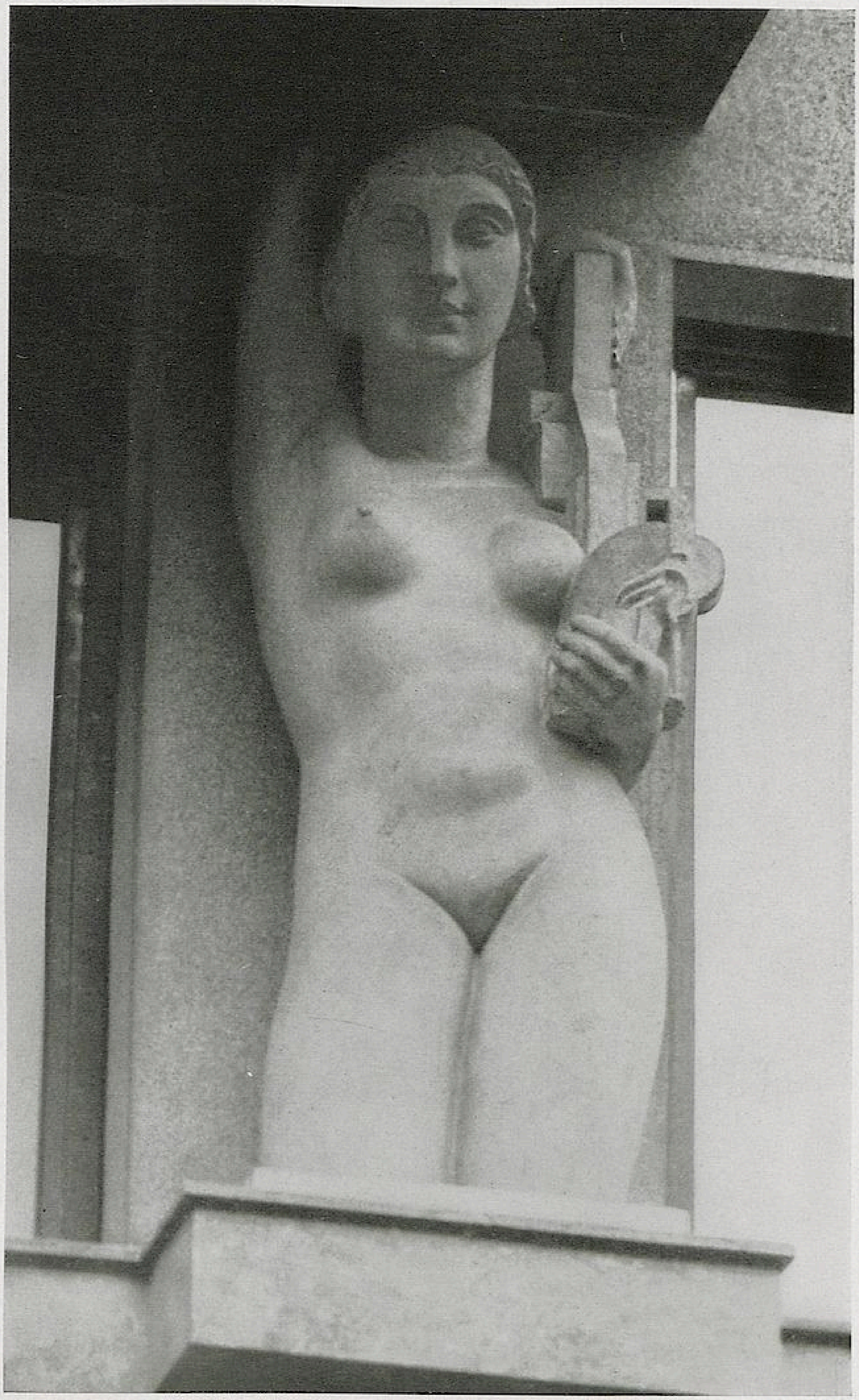
KARL VOGEL, EIN BILDHAUER

Ausgesprochene Porträtbegabung hat seine Entwicklung von Anfang an bestimmt. In den Jahren 1922—23 hat der heute Dreiunddreißigjährige, der auf dem Umweg über den Doktor der Kunstgeschichte zur Bildhauerei gekommen ist, bei Bleeker in München gearbeitet. Dann nur noch kurze Zeit bei Stursa in Prag. Der Münchner Schulung verdankt er die entscheidenden Impulse.

Die Einmaligkeit eines jeden Antlitzes läßt ihn die Aufgabe stets als ganz neu gestellt erscheinen. Es wird daher auch die Spannung des völligen Zusammengerafftseins notwendig, um immer wieder einen Anfang zu überwinden. Beachtenswerter Reichtum an entfalteten Möglichkeiten der Form ist ihm durch solches Verhalten zugekommen. Jener Fixigkeit der Hand, die in den meisten Fällen rasch zur maniera, zum Klischee führt, wird Vogel kaum verfallen können. Keinesfalls gehört er zu jenen, die vor allem durch überraschend Neuartiges zu wirken hoffen; er zertrümmert auch nicht das Sehbild, um aus so gewonnenen Bausteinen Geistgestalten der Phantasie zu errichten. Sein im Grunde allein dem Ideal einer gediegenen Handwerklichkeit zugewandtes Wesen ist erfüllt von einer tiefen Achtung vor allem Naturgegebenen. Behutsam nur und gleichsam schrittweise vollzieht sich hier die schöpferische Auseinandersetzung mit dem, was als das Nie-wiederkehrend-Persönliche in einem Antlitz erkannt wird. Beachtenswert an den Ergebnissen ist nicht nur der Grad innerer Beweglichkeit, der es ermöglicht, von einmal erfühlten Sonderformen her auch konsequent das ganze Bild aufzubauen. Es ist auch die Entblätterung bis zum Wesenskern nicht trotz, sondern gerade weil weitgehende Porträttreue da ist, bei den besten Stücken zweifellos erreicht. Daß die Zuständlichkeit ausgesprochener Seins-Formen alle Bildgebärden beherrscht, kann bei so fundierter Kunst nicht wundernehmen. Offensichtliche Freude an künstlerisch geklärter Ordnung von festen Formen, die wenig nur und gerundet aus dem idealen Blockraum von ganz klar in sich selber verankerten und ruhenden Geschöpfen vorstoßen, sichert zudem vor dem Einbruch loserer, literarischer, nur dem Bildwerk verbundener Energien.

Dabei ist diese Kunst keineswegs eine solche der derben Fülle. Es ist im Gegenteil fast frauenhafte Hingabe an die Feinheit jener, verstandesmäßig kaum faßbaren Besonderheiten zu bemerken, von denen her sich auch das Unwiederholbar-Charakteristische eines künstlerischen Porträts erklärt. Zu dekorativ geleerter Einfachheit stumpft sich das Bildwesen nur dort ab, wo die Unterwerfung unter eine Ordnung höheren Grades es fordert (Bauplastik). Sonst — gerade den besten Arbeiten sichert das einen besonderen Reiz — tritt Reichtum seelischer Empfindungen ganz unzeitgemäß deutlich hervor. Daß bei ganz freier Wahl des Modells meistens die unfertige Schlankheit sehr jugendlicher Körper bevorzugt wird, geht mit der Beobachtung der feingliedrigen Struktur dieses Realismus gut zusammen. Die Abstammung des Künstlers erklärt zuletzt die Häufigkeit und besondere Qualität ausgeprägt jüdischer Köpfe. Da ist einmal deutlich von der Artverwandtschaft her ein Weg zu besonderer Erkenntnis porträtmäßiger Merkmale offengehalten worden. In Prag, wo der aus Budweis stammende Künstler seit vielen Jahren lebt, bietet eine in alter, weitgehend ausgeformter Kultur wurzelnde Gesellschaft so klarer Porträtbegabung dankbare Vorwürfe. Zu den gelungensten Arbeiten Vogels gehört die Terrakotta nach Max Brod, die Darstellung des Kapellmeisters Steinberg, die Bronzen nach der Sängerin Jicha, nach dem Philosophen Kraus. Die „Porträt-Büste“ von 1929 hat im Rahmen der ersten Ausstellung der „Prager Secession“ besondere Wirkung ausgeübt. Sie ist ebenso wie die Bronze eines sitzenden Mädchens (von 1926) durch das deutsche Kuratorium der Modernen Galerie in Prag erworben worden. Die „Skizze“ von 1927 ist eine weitere, leider unvollendet gebliebene Redaktion nach dem Modell zur Sitzenden in der Galerie. Nicht nur mit diesen Arbeiten eroberte sich der zunächst hauptsächlich dem Porträt Zugewandte ein weiteres Gebiet. Da ist auch der schön ausgewogene „Junge Arbeiter“; das „Stehende Mädchen“ vor allem von 1929, dessen ungeschminkter Realismus von redlichstem Studium der Formen und der Statik auch einer Ganzgestalt zeugt, die trotz klarer Herrschaft von Hauptansichten doch erst im Rundgang den räumlich nur faßbaren Reichtum eines bildhauerischen Werkes offenbart.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL VOGEL. BAUPLASTIK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL VOGEL. PORTRÄTBÜSTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL VOGEL. BÜSTE CHARLOTTE RADNITZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL VOGEL. SKIZZE ZU EINER PORTRÄTFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

REFORMATION UND BILDENDE KUNST

Im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession liegt die Frage nahe, wie sich wohl der Glaubenswandel auf die bildende Kunst ausgewirkt haben mag. Daß eine so wesentlich auf das (gesprochene oder gesungene) „Wort“ gerichtete und gestützte Geistesbewegung der bildenden Kunst keine so unmittelbaren Antriebe geben konnte wie den redenden Künsten, liegt ja wohl auf der Hand. Aber es ist anderseits abwegig, wenigstens bei den deutschen Reformatoren (der Kalvinismus geht hier eigene, seinem starken intellektuellen Zug entsprechende Wege, die etwa in der Haltung des Judentums zur Kunst eine Parallele finden mögen) eine bilderstürmerisch-antikonkrete Einstellung zu suchen. Vor allem als Mittel der religiösen Propaganda, im Bereich der Bibelillustration und Flugschriftenliteratur war die bildende Kunst Luther und den Seinen eine sehr erwünschte Helferin, und auch das Andachtsbild, die fromme Allegorik einer Kanzelskulptur oder eines christlichen Grabmonuments konnten unter den Reformatoren liebevoller Pflege sicher sein. Anderseits kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Anzahl der spezifisch kirchlichen Kunstaufgaben in den protestantisch gewordenen Landen eine erhebliche Verringerung erfahren mußte: in der aller Werkheiligung abgewandten Welt von Wittenberg war kein Platz mehr für die Stiftung künstlerisch gezierter Familienkapellen, die Madonna verlor ihre Eigenbedeutung, die Heiligen interessierten nur mehr als vorbildliche Fromme, deren Einzeltaten für den Kult nun bedeutungslos geworden waren. Ob diese Wandlung der Dinge nicht manchen Künstler brotlos gemacht, ihn anderen Berufen zugeführt oder in katholische Lande getrieben hat? Wir wissen über diese sozusagen kunstsoziologischen Seiten des Problems nicht genug, um eine völlig schlüssige Antwort bieten zu können; noch viel schwerer aber ist es natürlich, Klarheit darüber zu bekommen, inwieweit das persönliche Erlebnis des Glaubenswechsels auf die Kunstweise der einzelnen Schaffenden eingewirkt hat. Müssen die Frage erneut und zugleich im Gegensinne („wie hat die Rückwendung zum Katholizismus auf Kunstschicksal und Künstlerschaffen eingewirkt?“) aufwerfen, trotzdem erst vor einigen Jahren eine sicherlich anregende und feinfühlige Arbeit über das Thema erschienen ist*). Denn ihr Verfasser, Dr. F. Buchholz, steckt seinen Beobachtungskreis gerade nach dieser Seite hin wohl doch zu eng, wenn er außer den Wittenberger Bibelillustratoren nur eben den vom Vorreformatorischen herkommenden Dürer und den eher ins Negative hin sich entwickelnden älteren Cranach als echte Reformationskünstler ins Auge faßt. Er nennt freilich noch eine Anzahl anderer, aber mit wesentlich negativem Ergebnis: doch hält er sich immerhin im Kreis der hochberühmten Namen, an denen allein das Schicksalhafte einer solchen Massenbewegung nicht voll ermessen werden kann. Man müßte den kleinen Stadt- und Bauernmalern, den Steinmetzen und Bildschnitzern weit im Umkreis nachspüren, auch über die Grenzen des Luthertums hinaus die zwinglianisch-kalvinische Welt vergleichenden Betrachtungen unterziehen. Für die lutherische Architektur, bei der die Versuchung, von Künstlernamen auszugehen, ferner liegt, ist einstweilen das erste ja von ihm getan worden, während freilich die Frage einer kalvinischen Architektur noch zur Erörterung gestellt werden muß. Heinrich Geymüller glaubte noch, den Kalvinern einen individualistisch-regelfreien Standpunkt zubilligen zu sollen: ein Blick auf das klassizistisch-palladianische Holland scheint aber eher das Gegenteil zu erweisen. Für das Luthertum nun kommt Buchholz zwar zu reifen Erkenntnissen — sie sind aber im Grunde von negativer Art. Wohl betont der Protestantismus in seinen wenigen Neubauten und häufigeren Umbauten von Gotteshäusern den Typus der Gemeinde- und Predigtkirche, aber dazu finden sich schon Ansätze in der vorreformatorischen Spätgotik. Und in den beiden im engeren Sinne bildenden Künsten? Auch hier wird eigentlich gesagt, daß einer allerdings vorhandenen Wandlung im Geistigen keine solche in formaler Hinsicht entspricht: aufrechtere, heilsgewissere, spezifischer männlich-tapfere Haltung, ein

*) Buchholz, Dr. F., Protestantismus und Kunst im 16. Jahrhundert, Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchh., 1928.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARLO PACIFICO. FLUCHT NACH ÄGYPTEN. HOLZSCHNITT

mit dem Bürgerlich-Traulichen, dem Kindhaft-Zarten wunderlich überschnittener Heroismus sind freilich kennzeichnend für den durch Luther vieler Sorgen und Skrupeln ledig gewordenen späteren Dürer. Eine Neigung der Reformation zu bestimmten Stilformen läßt sich unter solchen Umständen natürlich nicht wahrhaben. Am ehesten wird noch eine Art kongenialen Zugs zur Renaissance mit ihren weiten, hellen Räumen, ihren aufrecht-kraftvollen Menschentypen glaubhaft; anderseits mußte aber gerade die Glaubenstrennung natürlich das Herüberwirken der Kunstweise von jenseits der Alpen für die protestantischen Lande zunächst (namentlich, ehe die Mittlertätigkeit der Niederländer voll einsetzte) eher erschweren. Hieß das nun dort das Gotisch-Traditionelle, also gerade das in gewissem Sinne Altgläubige, verfestigen? Und bereitete es dem im Norden vielfach unmittelbar aus der Spätgotik emporschießenden Barock unmittelbarer den Weg als in katholischen Gegenden? Doch höchstens einem Barock anderer, nordischerer Prägung, wie denn überhaupt bei all diesen Fragen der Unterschied der nationalen Eigentümlichkeiten und Stammesdifferenzen wohl vielfach die Bedeutung des Konfessionellen überschneidet, wo nicht völlig ausgleicht. Sehr bemerkenswert ist es jedenfalls, daß Buchholz für

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARLO PACIFICO. BÜSSENDE. HOLZSCHNITT

den Protestantismus in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gewisse, sei's auch nach der Seite des Nordisch-Ausdruckhaften gewendete Analogien zur „manieristischen“ Stilbewegung jener Tage aufweist. Die Analogie der Kapup, Dehne, Münsterman (es handelt sich hier zunächst um Bildhauer) zu den Hauptwerken des Manierismus ist unbestreitbar — nur wird eine dem Positiven dieser einer Umtaufe so würdigen Kunstrichtung zugewandte Betrachtungsweise deren Spiritualismus ungern mit einer immerhin „versachlichten“ Form des religiösen Fühlens zusammengehalten sehen, wie sie Buchholz dem „Protestantismus“ im Gegensatz zur „Reformation“ nachsagt. Immerhin — hier sind Probleme aufgezeigt, die den religiösen wie den künstlerischen Menschen (und wie oft gehen heute beide Hand in Hand!) aufs tiefste fesseln müssen. Hoffen wir, daß sie, auf das Gesamtfeld des Reformatorischen geweitet, mit klarerer Scheidung der soziologischen Grundlagen und der individuellen Seelenerlebnisse zu einer immer schärferen Erfassung dieser Fragen führen werden. Obschon einiges dafür sprechen möchte, daß im Grunde doch Tröltsch recht hat, wenn er innerhalb des Protestantismus „für das Metaphysisch-Ethische der Kunst“ wenig Raum sieht.

Franz Arens

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SELTSAME SAMMLER

Auf dem Weg zur Dorfschule begegnete ich als Knabe allmorgendlich einem Manne von der Haltung und dem Aussehen, als befände er sich auf der immerwährenden Leichenbitte. Er ging gebückt, den Blick zu Boden gerichtet, ein schwarzer Gehrock mit traurig hängenden Flügeln streifte beinahe das Pflaster. Denn die Taschen waren vollgepfropft und schwer.

Was tat der Mann so frühmorgens auf den noch einsamen Wegen? Er sammelte. Er sammelte nicht um Erwerb, sondern aus Liebe Nägel, die aus den Hufen von Pferden, aus Radbeschlägen, aus Geräten, aus Schuhsohlen gefallen waren, Nägel aller Sorten sammelte er, aber ausschließlich gebrauchte. Jede neue Art zufälliger Krümmung, jede neue Nuance von Rost schien ihm begehrenswert; nie aber verleibte er zwei durchaus gleiche Stücke seiner Sammlung ein, und es war wunderbar, wie er alle Varianten im Kopfe hatte, um seine Wahl im Schmutz sogleich sicher zu treffen. Er liebte in den vielfach verbogenen Nägeln die Urformen der Natur und bei seinem Tode — er hängte sich am schönsten und größten Stück seiner Sammlung auf, einem vierkantigen Bronzenagel von der alten Kirchentüre — besaß er so viele Zentner Altmetall, daß sein elendes Begräbnis davon bezahlt werden konnte.

Diese Geschichte, so oft ich sie erzählte, wurde stets mit einem nachsichtigen Lächeln aufgenommen. Und doch ist von einem deutschen Schullehrer, Kaspar Schwenold mit Namen, ähnliches verbürgt, dies nämlich, daß der arme Schlucker, alles sammelnd, was er auf der Straße fand, zu Wohlstand gekommen sei. In seinem Sammeleifer war Schwenold einmal auf einer Wanderung nach Breslau, ohne es zu merken, durch die ganze Stadt gegangen und mußte sich nun im nächsten Dorf sagen lassen, daß die Stadt bereits hinter ihm liege. Er erzählt selbst, daß er so im Tage oft auf seine zwei Taler „Verdienst" gekommen sei. Ja, derlei glaubt man nicht gerne, solange man es nicht selbst mit angesehen hat und, ich möchte wohl wissen, wie viele das Knopfmuseum zu Prag oder die Zahnstocherausstellung zu Rosario für ein Märchen halten.

Dennoch lasse ich mich nicht abschrecken, hier einige unbekanntere Beiträge zur menschlichen Narrheit zu liefern, soweit sie sich auf das Sammeln aus künstlerischen Motiven beziehen. Die Masse des Wunderbaren und Seltsamen in der Welt bleibt ja immer dieselbe, ob sie nun geglaubt oder nicht geglaubt, enträtselt wird oder nicht. Das sei denen als Trost gesagt, die da meinen, unsre Welt würde durch Aufklärung und Technik immer wunderloser und langweiliger.

*

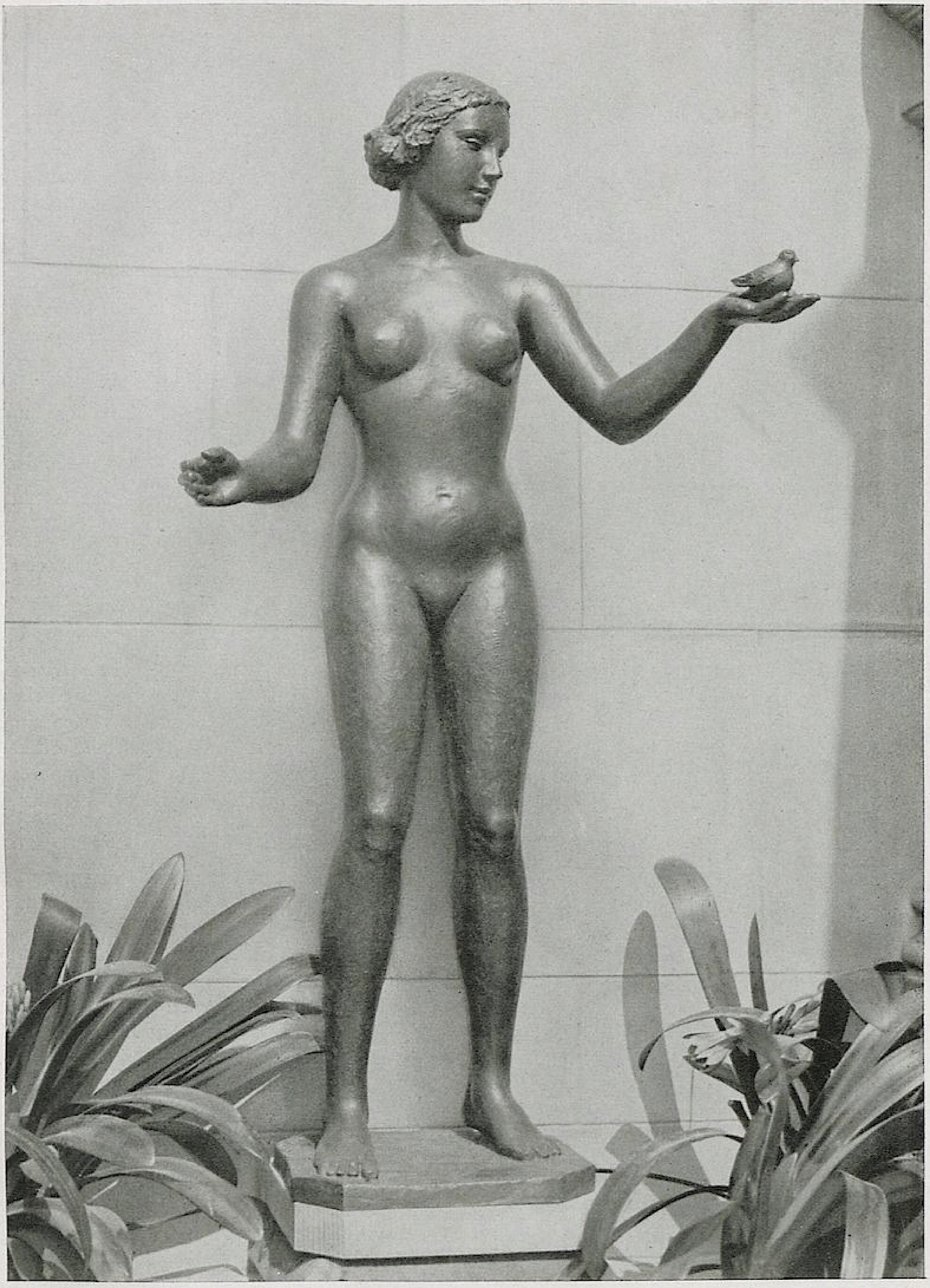
So ist es zum Beispiel noch gar nicht lange her, daß durch russische Kanonen die eigentümliche Sammlung des ungarischen Grafen K. der Kriegszerstörung anheimfiel. Der Graf hatte die Leidenschaft, künstlerisch und handwerklich hervorragende Wetterhähne zu sammeln. Er bereiste darum jahrelang die ganze dafür zuständige Welt, immer den Kopf nach oben. Mancher unserer Leser mag ihn noch unter dem Spitznamen Münchhausen gekannt haben. Seine Erwerbungen siedelte der Graf in seinem Park auf Sockeln in Form einer Allee an, durch die er bei Wind wie ein Besessener hin- und widerritt. Ein Diener war ausschließlich damit beschäftigt, die Blechfahnen in Ordnung zu halten und vor allem zu schmieren; denn der Graf soll bei dem geringsten Kreischen eines Wetterhahns aus tiefstem Schlafe aufgefahren sein.

*

Der Doge Alessandro Cossi hatte eine große Sammlung von Kunstgläsern zusammengebracht, die die anmutigsten Schöpfungen des durchsichtigen Gewerbes enthielt. Merkwürdig war unter ihnen die Abteilung von nicht weniger als sechshundert gläsernen Schussern mit bunten Spiralen darin, Sternen oder österlich silbernen Schafen, die zum großen Teil dem Besitz eines Nürnberger Gassenjungen entstammt haben sollen. Diese Abteilung allein entging der Vernichtung, als bei einer Feuersbrunst in der Nachbarschaft der irrsinnig gewordene Diener des Dogen alle die gläsernen Schätze seines Herrn zum

Fortsetzung Seite 392

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN HUBACHER. MÄDCHEN MIT VOGEL

Brunnenfigur in Schloß Meggenhorn (Schweiz)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

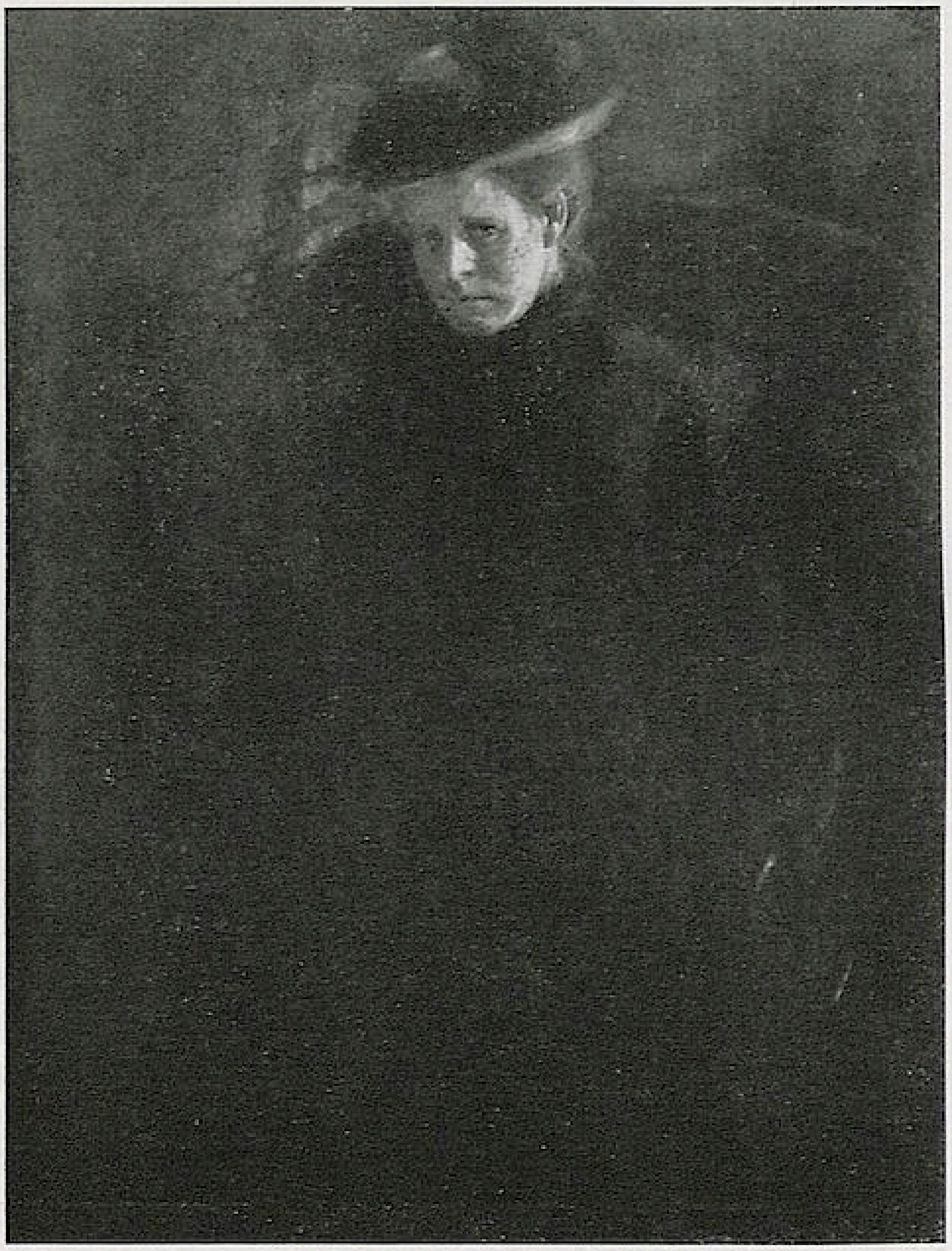
RICHARD WINTERNITZ

1861—1929

Schnell ist Winternitz seinem Freunde Habermann im Tode gefolgt. Unbarmherzig entriß uns das Schicksal diesen rassigen und vornehmen Menschen. Einer der ganz wenigen, die das Frische, Aufgeschlossene eines temperamentvollen Künstlertums mit dem Schliff eines vollendeten Lebenskünstlers zu verbinden wußten. Sein Tod war ein harter Schicksalsschlag für Münchens Kunst. Nicht so sehr durch den Ausfall seines malerischen Schaffens. Winternitz selbst hatte den eigentlichen Maler schon lange aufgegeben. Vielleicht war die Malerei überhaupt kein unbedingtes Müssen in ihm gewesen. Erst hatte er Musiker werden wollen und hat dann lange zwischen dem Maler und Musiker geschwankt.

Also kein Müsser. Nie sehr produktiv in bezug auf Masse. Auch kein Revolutionär. Als er heraufkam um 1900, gab es in München nichts zu revolutionieren. Der Impressionismus hatte sich bereits durchgesetzt. Und Winternitz malte wie viele andere Impressionen. Malte wie sie Badende, Interieurs und Bierkeller. Nur besser als die meisten. Er malte mit feiner menschlicher Einstellung, sensibel für die zartesten Stimmungserlebnisse, mit sicherer Beherrschung der Form. Das „Selbstbildnis" in der Schleißheimer Galerie, das „Interieur" in Stuttgart und manches andere sind Werke, die Winternitz zum vollgültigen Repräsentanten des Münchner Impressionismus machen. Was er später in Anlehnung an den heraufsteigenden Expressionismus schuf, hat er in strenger Selbstkritik leider fast ganz zerstört. Übrig geblieben sind ein paar Musiker-Bilder. Er, der musikalisch außerordentlich Begabte, hat diese Menschen in ihrem musikalischen Erlebnis wiedergegeben wie kein anderer. Allein aus dem Maler war inzwischen ein Organisator geworden, ein Politiker.

Winternitz erwies sich als der geborene Organisator, als der geborene Führer. Man braucht nur die Bildnisbüste von L. Kasper zu betrachten, um zu wissen, daß nie ein Mann besser an seinem Platze gewesen. 20 Jahre hat er die Würde und die Mühen eines ersten Schriftführers der Münchner Secession getragen. Neben Stuck und Habermann. Winternitz trug die Ehre mit der Verantwortlichkeit und Pflichttreue des Vasallen. Mit der klaren Erkenntnis von den Notwendigkeiten einer guten Führung. Sein Ehrgeiz setzte sich in Fürsorge um. In Fürsorge für die Jugend, für den künstlerischen Nachwuchs. Es war ein schönes Verhältnis zwischen ihm und dieser Jugend. Zwanglos kam sie zu ihm und Winternitz wiederum begegnete ihr mit Achtung und Liebe wie ein älterer



RICHARD WINTERNITZ. DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD WINTERNITZ. QUARTETT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kamerad. Er wurde ihr Ratgeber und Helfer. Seine Fürsorge hatte etwas Rührendes, doch auch Weitschauendes.
Hinter dieser Fürsorge steckte die Wahrung, die Erhaltung Münchens als erste Kunststadt. Hartnäckig kämpft er gegen Münchens Isolierung. Energisch kämpfte er um dessen internationales Prestige. Er gönnte sich weder Ruhe noch Erholung. Höchstens — eine Tasse Kaffee im verräucherten „Stephanie“ in einem kleinen Kreis von Schriftstellern, Malern, Musikern und Bildhauern, wo er sich zwanglos gehen ließ, wo er gerne schwatzte und seine Causerien trieb. Glänzend, subtil, reich an Tatsachen, Erinnerungen und Anekdoten. Ließ alle Nuancen einer gehobenen und dennoch freien Konversation spielen, von der herzlichsten Bonhomie bis zur untadelhaftesten Unverschämtheit, Sorglosigkeit und Fröhlichkeit verbreitend ... Er war der Typ des unabhängigen, freien Bohemien und gleichzeitig ein Muster von Ordnung, ein Pedant. Ein Helot der Arbeit und doch ein heimlicher Diktator. Er hob die Ausstellungen zu überlokaler Bedeutung durch geschicktes Arrangement, durch Heranziehung von Auswärtigem. Während die anderen jurieren, zählt er. Zählt die Bilder, inwieweit er sie unterbringen kann. Er nähme sie alle. Nur hängen muß er sie können. Hängen, daß das Wertvolle zur Geltung komme und der vornehme Charakter einer repräsentativen Schau gewahrt bleibe und mit feinem Gefühl für den großen Rhythmus eines Raumes und dem Wert der Bildwerke hat Winternitz die Aufgabe glänzend gelöst. Ungeteilte Anerkennung erntete er dafür an den Tagen der Glaspalasteröffnung. Da erlebte er seine schönsten Augenblicke. Alles Mürrische, Grimmige und Verschlossene war da aus seinem Gesicht gewichen und es erglänzte in Güte und Liebenswürdigkeit. An solchen Tagen bewegte er sich mit Stolz und Selbstbewußtsein. Führte mit verbindlicher, heiterer Liebenswürdigkeit, mit geistreichem Humor königliche Hoheiten, Minister und vornehmste Damen der Gesellschaft. Mit feiner Differenzierung führte er sie alle in die Geheimnisse des Wertvollsten ein. Äußerst sensibel reagierte er auf jede Anregung und warf sie mit Witz und gewürzter Bosheit zurück. Doch nie verletzend ... Das waren die Feiertage seines Lebens. Aus ihnen schöpfte er Kraft und Mut ...
Einstimmig ernannte ihn die Münchner Secession in Anerkennung seiner hervorragenden Verdienste zu ihrem Ehrenmitglied.
So schwand das Leben dieses unvergeßlichen, vornehmen Menschen zwischen Mühen und Sorgen dahin. Es endete, als er anfangen wollte, es zu leben ...

Bruno Kroll

SELTSAME SAMMLER

Fortsetzung von Seite 388

Fenster hinauswarf, um, wie er sagte, die Sammlung vor dem Feuer zu retten. Der Doge klagt darüber in einem Brief; dennoch aber habe es geklungen wie göttliche Musik, als all das Schöne zersprang. Bei diesem Unglück ging auch das größte Glaskunstwerk des Mittelalters zugrunde, die Reiterstatue des Herzogs Franzesco Azzurra, die wie ein gefrorener Geist mit glasigem Ausdruck unter all den köstlichen Zerbrechlichkeiten stand.

*

Im Hungerpastor von Raabe ist eines Sammlers gedacht, dessen Bibliothek zur Verwunderung des redlichen Helden lediglich Bücher über die unbefleckte Empfängnis enthält. Ein, wenn man so sagen darf, religiöses Gegenstück der Kunst bietet ein Mister Joel Evans in New Brunswik (Kanada), der künstlerisch bemalte Papierdrachen aller Nationen sammelt, und zwar nur solche, die kultische Zeichen tragen, also das christliche Kreuz oder das Gottesauge, chinesische oder japanische Götter- und Dämonengestalten, Buddha oder das „om mani padme hum“ der Tibetaner. Alle seine Schätze läßt Mister E. einmal im Jahre, an seinem Geburtstage, wenn es das Wetter so will, aufsteigen, um ein Volksschauspiel zu geben. Spötter behaupten allerdings, es geschehe aus einer Art religiöser Verworrenheit, als würden all die papierenen und seidenen Götter im blauen Himmel für Mister Evans, der sie an der Schnur hält, Fürsprache einlegen.

Dr. Ernst Heimeran